

JJ

3348

77. 3348

GRIECHISCHER WANDSCHMUCK.

ARCHÄOLOGISCHE UNTERSUCHUNGEN
ZU ATTISCHEN RELIEFEN.

VON

LEO BLOCH.



MÜNCHEN 1895

VERLAGSANSTALT FÜR KUNST UND WISSENSCHAFT
VORMALS FRIEDRICH BRUCKMANN.



Bruckmann'sche Buchdruckerei, München.

MAX LEUCHTER

und

KLARA BLOCH

zum

25. April 1895.

Man ist gewohnt, den Römern im Gegensatze zu den Griechen den Kunstsinn ganz abzusprechen oder doch nur in sehr bescheidenem Masse zuzuerkennen. Nicht allen haben die Götter alles gegeben. Versagten sie den Führern auf dem Gebiete politischer Kultur die künstlerisch schöpferische Begabung, so wussten sie andererseits ihnen einen nicht geringen Ersatz zu bieten in den Werken der griechischen Kunst, welche gar bald nach der Eroberung Korinths die Tempel und Hallen Roms zu wahren Museen umgestalteten. Es mag dahingestellt bleiben, wer den grösseren Genuss beim Anblicke dieser Werke empfand, die in ihren nationalen Vorurteilen bornierten Catonen oder die griechisch gebildeten, freidenkenden Luculle. Die letzteren haben jedenfalls ihren Dank für dieses Geschenk gütiger Götter in würdigster Weise abgetragen, und ihren Kunstsinn mag heute jeder preisen, der noch Freude empfindet beim Anschauen antiker Kunstwerke. Ihre Häuser und Villen schmückten sie mit Nachahmungen der berühmten Werke, deren Originale aus den öffentlichen Gebäuden im frühen Mittelalter den Weg allen Metalles gehen mussten. Verschmähte man auch damals und selbst in der Renaissance den weit geringeren Wert des Marmors nicht — man denke nur an Raffaels Worte über die Kalkbrennerei — so entgingen doch die Werke des Meissels in weit grösserer Zahl der Vernichtung¹⁾, und neben den Kopien römischer Zeit hat der italienische Boden auch so manches primäre Zeugnis der grossen Kriegsbeute an griechischen Kunstschatzen geliefert. Freilich darf man nicht jedes Werk von griechischem Marmor schon darum für ein griechisches Original ansehen; denn dass man den parischen

Marmor auch als Material für neue Arbeiten recht wohl zu schätzen wusste, bezeugen am eindringlichsten die aus ihm gefertigten sicheren römischen Porträte²). Auch zu Kopien nach griechischen Originalen bediente man sich gern in einem gewissen Stilgeföhle dieses geschätzten Materials, und es ist nicht zu verwundern, dass sich mit dem edleren Stoffe auch gewöhnlich ein feinerer Sinn verband, dass die Kopien aus griechischem Marmor in der Regel die best gearbeiteten und die stilgetreuesten sind.

Eine schwierige und zeitraubende, aber gewiss auch sehr ergebnisreiche Untersuchung wäre es, an der Hand der römischen Kopien einmal dem römischen Geschmacke nachzuspüren, zu sondern, welchen Anteil an dem uns überlieferten Statuenvorrathe das echte Schönheitsgeföhle, welchen — vielleicht grösseren — die Mode, die wahre und die affektierte Gelehrsamkeit, die Prunksucht u. s. w. hatten. In grossen Zügen wird dem Monumentenkenner ja sofort Verschiedenes einfallen, was sich ungesucht dem Auge bei einer Wanderung durch irgend welche grosse Sammlung darbietet, und es ist sicherlich nichts Neues, wenn ich auf die vielen praxitelischen und hellenistischen Satyrn und die im Verhältnisse zu diesen wenig zahlreichen polykletischen und myronischen Athleten hinweise und hinwiederum auf die geringere Stiltreue und leichtfertigere Arbeit bei jenen — natürlich im Durchschnitt genommen. Man mag das mit den heutigen Kopien der sixtinischen Madonna und des Liotardschen „Chokoladenmädchens“ in Dresden vergleichen, um ausnahmsweise einmal das Alte aus dem Neuen zu erklären, und wie von selbst werden sich als drittes Pendant dem die Holbeinsche Madonna und die „Stephanosfigur“ zugesellen.

Einen Geschmack ganz auffallender Art — oder sagen wir besser in ganz auffallendem Masse? — bewiesen aber die Wenigen, welche nicht nur anspruchsvolle Statuen, sondern auch die bescheidenen Reliefe für sich kopieren liessen. Dass solche Fälle sehr selten waren, liegt in der Natur der Sache. Man kopierte in der Regel nur, was nach Italien überführt worden war, und hierbei musste das Relief zu kurz kommen. In Griechenland können wir im ganzen eine dreifache Verwendung des Reliefs unterscheiden, als Weihrelief, als Grabrelief und als architektonisches Schmuckrelief. Die ersten beiden Klassen mit ihrer Typik und ihrer uninteressanten Anonymität — Ausnahmen, wie die Inschrift des Aristokles, fallen nicht ins Gewicht — konnten keinen Reiz ausüben gegenüber den berühmten Statuen, und die dekorativen Reliefe waren glücklicherweise niet- und nagelfest. Neben

einzelnen griechischen Grabstelen, deren Ueberführung beweist, dass auch wahrhaft künstlerisch empfindende Individuen unter den Eroberern sich befunden haben, begegnen uns nur wenig andre griechische Originalreliefe italischen Fundortes. Sie sind aber nie der Ehre des Kopiertwerdens gewürdigt worden. Dieser Vorzug wurde nur einer ganz fest geschlossenen Gruppe von wenigen Reliefs zu teil, die wir als die attischen Dreifigurenreliefe bezeichnen wollen, d. h. zunächst das Orpheus-, das Peliaden- und das sogenannte Peirithoosrelief. Es sind diese überdies die einzigen losen Reliefdarstellungen sagenhaften Inhaltes, welche wir von der grossen Kunst des fünften Jahrhunderts besitzen.

Gar mannigfache Fragen knüpfen sich an diese Kunstwerke, und verschieden haben die Antworten auf sie gelautet. Aber in einem waren alle einig. Diese Reliefe gehören zu den edelsten Produkten der attischen Plastik aus ihrer höchsten Blüte. Ihre besondere Vollendung liegt in der über ihnen ruhenden tragischen Stimmung, welche dem Beschauer sich unwillkürlich mitteilt, die ihn um so tiefer ergreift, je massvoller der Künstler in der Darstellung der seelischen Affekte zu Werke gegangen ist. Diese Zurückhaltung ist echte künstlerische Wahrheit; sie zeigt uns die wahrhaft edle Seele, die „leidet, ohne zu klagen“. Ein langer Weg führte von den Klageweibern der geometrischen Vasen zu den Totenopfern der attischen Lekythen; auf ihm war das hellenische Ethos entstanden und gross geworden.

Doch welcher der oben benannten Klassen gehören unsere Reliefe an? Giebt es oder gab es noch gleichartige Werke? Sind sie Gegenstücke im engeren Sinne? Man kann natürlich diese allgemeinen Fragen nur beantworten, wenn die Erklärung der einzelnen Reliefe sicher steht. Prüfen wir zunächst, wie es sich hiermit verhält.

I.

Das Orpheusrelief stellen wir billig obenan. Mag es immerhin ein Spiel des Zufalls sein, dass sich von ihm drei Exemplare vollständig und ein viertes in einem Bruchstücke bis auf unsere Tage erhalten haben, so muss doch das zugegeben werden, dass die oben näher bezeichnete Stimmung in ihm am vollendetsten zum Ausdruck gekommen ist.

Die vollständigen Exemplare befinden sich, wie allgemein bekannt, im Neapler Museum, in der Villa Albani und im Louvre, das Fragment im Magazin des Museums der Diocletiansthermen, wohin es aus dem alten palatinischen Museum überführt worden war; demnächst soll es einen würdigeren Platz in den zugänglichen Räumen des Thermenmuseums finden³). Alle Exemplare sind von ungefähr gleicher Grösse, einem Meter Breite und ebensolcher Figurenhöhe mit geringen Abweichungen voneinander. Der obere Rand des Albanischen Exemplares fehlt, während über den Köpfen des Neapler und Parisers sowie des Fragmentes sich noch ein Luftraum befindet, der in den beiden ersteren durch eine profilierte Leiste abgeschlossen wird. Das Material ist in allen griechischer Marmor.

Die Erhaltung ist verhältnismässig recht gut. Es wird erlaubt sein, die Figuren bei einem so bekannten Monumente gleich mit ihren Namen zu bezeichnen. Am Neapler ist modern das Gesicht des Orpheus und seine rechte Hand, ferner ein Stück vom Petasos des Hermes und die linke obere Ecke der Platte. Am Albanischen sind neu beide Füsse des Orpheus, der rechte Fuss der Eurydike, rechte Wade und rechte Hand des Hermes, ferner die linke obere Ecke des Reliefgrundes. Das ganze Relief ist ausser-



Orpheus, Eurydike und Hermes. Relief in Neapel.

dem erheblich überarbeitet und abgeglättet worden. — Am Pariser Exemplare ist modern der rechte Fuss der Eurydike mit dem angrenzenden Stücke des Gewandes und dem halben linken Fusse des Hermes. Abgesägt, jedenfalls um es in einen zu klein geratenen Rahmen hineinzuzwängen, ist rechts ein Streifen mit dem linken Ellen-

bogen und dem linken Fusse des Orpheus. — Das Fragment endlich bietet nur Kopf und Oberkörper des Hermes.

Das Neapler und das Pariser Exemplar tragen Inschriften. Die lateinischen des letzteren, ZETVS, ANTIOPA und AMPHION, werden niemanden mehr in der Deutung beirren⁴); ihr moderner Ursprung wird allgemein anerkannt. Den griechischen Inschriften des Neaplers wird dagegen, da sie das Richtige treffen, immer noch ein unangebrachtes Vertrauen geschenkt⁵). Auch sie sind sicherlich moderne Fälschungen. Mindestens müsste man annehmen, dass die linke obere Ecke des Reliefgrundes vor Hinzufügung der Inschriften nicht nur ausgebrochen, sondern auch bereits wieder ergänzt war; andernfalls würde der Schreiber schwerlich so hart am Bruche angefangen haben. Ausserdem ist mir nicht wahrscheinlich, dass ein antiker Besitzer seiner archaistischen Tendenz nur durch die Linksläufigkeit von $\Sigma\Upsilon\epsilon\Phi\text{PO}$ und die sonderbare Orthographie von $\text{HPMH}\Sigma$ genug gethan haben soll bei sonst für ihn hochmodernen Buchstabenformen. Im vorigen Jahrhunderte, in welchem jede griechische Schriftform an sich schon etwas Totes, Altertümliches war, ist diese Stilwidrigkeit eher zu erklären und zu verzeihen⁶).

Die Unterschiede zwischen den vier Exemplaren sind nur in Anbetracht der Arbeit von Bedeutung. Als das wenigst wertvolle sondert sich auf den ersten Blick das Pariser aus. Die Gestalten sind plumper⁷), die Einzelheiten, besonders Haare und Gewandfalten, schematischer angelegt. Es fehlte dem Verfertiger vor allem an Empfindung des Körpers unter dem Gewande, während gerade diese an dem Neapler Exemplare zu den Hauptreizen gehört. Sogar grössere Nachlässigkeiten fallen auf; so fehlt das Untergewand, welches in den anderen Exemplaren unter Hermes' Chiton zum Vorscheine kommt. Auch für den Stil des Originalen ist das Pariser nicht zu verwerten, da es auf spätere Errungenschaften, wie die organischere Profilstellung der Augen, die ausdrucksvolle Belebung des Gesichtes, so bei Eurydike durch weites Öffnen des Auges und Hinaufziehen der Oberlippe, nicht zu Gunsten der Stiltreue verzichten wollte. — Das glatte albanische Exemplar darf ebensowenig zu stilistischen Folgerungen verwendet werden, da es, wie erwähnt, eine durchgreifende moderne Überarbeitung erfahren hat. Jedenfalls stand es aber dem Originalen weit näher als das Pariser. — Dass in dem Neapler Exemplare das Original erhalten sei, ist des öfteren vermutet worden⁸). Mindestens ist es aber die diesem am nächsten stehende Kopie. Hier erscheint die für den

Moment charakteristische Ponderation der Eurydike am offenbarsten. Auch die Konturen des Orpheus und des Hermes, an welchen die Überarbeitung am wenigsten hätte ändern können, machen in dem albanischen Exemplare einen flauen Eindruck gegenüber der kräftigen Bestimmtheit des Neaplers. Die Köpfe auf letzterem würde man ohne weiteres für attische Originale der besten Zeit halten. Die Frisur der Eurydike darf wohl auch eher in dieser der Kora des eleusinischen Reliefs entsprechenden Form als in der albanischen beim Originale vorausgesetzt werden. Auf die feine Empfindung bei der Anlegung der Gewänder ist schon hingewiesen worden. Der linke Arm und die Oberschenkel des Orpheus



Hermes. Relieffragment im Thermenmuseum.

gehören in dieser Hinsicht zu dem vollendetsten, was wir besitzen. Die feine Ausführung vom Saume an Hermes' Mantel, besonders unterhalb seines rechten Knies, ist etwas, was wir sonst nur an

Originalen, so am Parthenonfrieze und an der Nemesisbasis von Rharmnus, zu finden gewohnt sind. Fehlte ihm nicht das Stückchen Ärmel des untersten Gewandes auf der rechten Schulter⁹⁾, welches wir aber für das Original annehmen müssen, weil das albanische Relief und das flott und stilvoll, aber etwas flüchtig gearbeitete Fragment des Thermenmuseums in diesem Punkte übereinstimmen, so brauchte man sich keinen Augenblick zu bedenken und könnte in dem Neapler das Original sehen. Begnügen wir uns aber, es für die vorzüglichste Kopie zu halten, die ein trefflicher Künstler, sicherlich ein Grieche, für einen römischen Kunstfreund verfertigt hat.

In einer Reihe von drei Figuren gebührt die Mitte der Hauptperson. Das ist Eurydike hier ohne Frage. Sie hat den Kopf ganz nach rechts Orpheus zugewandt, während Körper und Füße im halben Profile nach der gleichen Seite hingewandt stehen. Zu beachten ist besonders die Ponderation. Es ist kein festes Stehen. Der Schwerpunkt des Leibes ist etwas vorgelegt, Kopf und Brust dagegen zurückgenommen. Man sieht, die Frau hält im Vorwärtsschreiten plötzlich inne und mit ihrem rechten Fusse beginnt sie schon die Wendung, um wieder dorthin zurückzukehren, woher sie gekommen ist. Ihr Haupt ist gesenkt. Der linke Oberarm ist gesenkt, der Unterarm erhoben und die Hand berührt Orpheus' Schulter. Bekleidet ist sie mit einem langen, ärmellosen, gegürteten Chiton mit Überschlag und einem Ampechonion, das ihr Haupt bedeckt und dessen faltiger Zipfel aus ihrer gesenkten rechten Hand hervorkommt¹⁰⁾. — Orpheus steht fast völlig in Vorderansicht; das Gesicht hat er Eurydike zugekehrt, die rechte Hand sanft auf ihr Handgelenk gelegt. Er trägt den kurzen, ärmellosen Chiton und darüber die vorn zusammengespangte Chlamys. Kennlich ist er an der Leier in seiner Linken, an der thrakischen Kopfbedeckung und den dem Nordländer zukommenden hohen Stiefeln. — Hermes endlich steht im Profile nach rechts, den rechten Unterschenkel etwas zurückgesetzt. Seine linke Hand hat er über Eurydikes rechten Unterarm gelegt. Er trägt den Chiton wie Orpheus, unter ihm ein Hemd, das auf seiner rechten Schulter mehr oder weniger sichtbar ist, und über ihm die auf der rechten Schulter zusammengespangte Chlamys, welche er mit der Rechten hinaufzieht. Im Nacken hängt der Petasos, das Zeichen des Wanderers. Die Fussbekleidung ist in den drei Exemplaren verschieden; im Neapler trägt er Sandalen, im Pariser Stiefeln, im albanischen ist er barfuss.

Wer vor eines dieser Reliefe hintritt, ausgerüstet allein mit der Kenntniss des Orpheusmythus, wie ihn seine populärsten Darstellungen bei Vergil und Ovid bieten¹¹⁾, der kann und wird keinen Augenblick schwanken über die hier vorliegende Scene. Orpheus hat die Gattin zurückerhalten und schritt ihr voran der Oberwelt entgegen. Er vergisst aber des Verbotes, sich nach der Gattin umzuschauen, ehe er die Hadespforte verlassen, nach einer anderen Wendung sogar, ehe er sein Haus wieder betreten¹²⁾, und „während er sie erschauen wollte, verlor er sie wiederum“. Während er liebkosend ihre Hand berührt, erfasst der Totengott ihre Rechte und hiermit ist Eurydike wieder der Unterwelt verfallen.

Für ein kleines Vergehen eine harte Strafe! Das empfanden die Dichter auch¹³⁾, aber abdingen lässt sich dem Mythos nichts. Der erste Erklärer, welcher die Figuren richtig benannte, Zoëga¹⁴⁾, wollte es nicht glauben, dass die Griechen des fünften Jahrhunderts ihren Göttern eine derartig kleinliche Kälte zumuten konnten. Er wurde bestärkt durch den Umstand, dass uns diese Form der Orpheussage direkt nur durch späte Zeugnisse, die apollodorische Bibliothek und die römischen Dichter bezeugt ist, und erklärte die Situation aus einer anderen Ueberlieferung des Mythos, nach welcher Eurydike in der That gerettet wird, und welche nach seiner Meinung die zur Entstehungszeit des Reliefs in Attika volkstümliche war. — Ähnliche Bedenken scheinen in neuester Zeit dazu veranlasst zu haben¹⁵⁾, die allgemein übliche richtige Auffassung des Reliefs anzuzweifeln. Hierbei wurde freilich die Stimmung besser gewahrt als von Zoëga, die Situation, als Trennung eines in traulichem Gespräche vereinten liebenden Paares durch den Totenführer erklärt, damit aber eine der feinst abgewogenen Erfindungen auf das Niveau eines alltäglichen Ereignisses herabgedrückt.

Haben wir es aber wirklich nötig, das Ethos der Griechen gegen ein solches *μιαρὸν οὐ τραγικὸν* zu verteidigen? Ich glaube, wir würden hiermit katholischer sein als der Papst. Denken wir an die schreckliche Rache, welche Athena für die mädchenhafte, leicht verzeihliche Neugier der Kekropstöchter nahm, denken wir an Apollon und Marsyas, denken wir an Demeter und Demophon, härter zeigt sich der Totenkönig in der Orpheussage auch nicht. Der letztgenannte Fall¹⁶⁾ giebt uns aber auch eine ganz schlagende Analogie an die Hand. Metaneira hat die Pflege ihres Sohnes Demophon der unerkannten Göttin anvertraut. Mit Ambrosia salbt ihn diese und nachts läutert sie ihn im

Feuer, um ihm Unsterblichkeit und ewige Jugend zu verleihen. Die Mutter staunt ob des blühenden Wachstums ihres Sohnes; sie giebt acht auf das Thun der Fremden und so sieht sie den Sohn in den Flammen. Im natürlichen Schrecken hebt sie zu klagen an. Die Göttin aber bleibt verständnislos und ungerührt bei diesem wahrsten Ausbruche menschlichen Gefühls; sie sieht darin nur ein beleidigendes Misstrauen. Zornig lässt sie ihr Werk im Stich, ja nach einigen Berichten verfiel der Sohn oder sein Vater, der dann an Stelle der neugierigen Mutter getreten war, dem Tode¹⁷⁾. Und diese Erzählungen sind so echt eleusinisch und alt, dass jede Ehrenrettung Demeters fruchtloses Bemühen wäre.

Doch dabei können wir nicht stehen bleiben, dass wir in einem ethischen Grundsatz, in der Warnung vor dem Misstrauen gegen göttliche Kraft und Gnade, die Lösung des Missverhältnisses zwischen Schuld und Strafe erblicken. Wohl ist diese Moral auch schon im Altertum gezogen worden¹⁸⁾, aber erst durch die dichterische Auffassung und Belebung der trockenen Ueberlieferung. Gerade in der Glanzzeit griechischer Dichtung und Kunst war der Dichter nicht der „Erfinder“, sondern der „kunstvolle Bildner“ seines Stoffes. Es gilt nunmehr, die Natur des von ihm benutzten Stoffes zu erkennen.

Wiederum thun wir gut, Orpheus- und Demophonmythus neben einander zu stellen. In beiden handelt es sich um Unmöglichkeiten, die durch göttliche Gnade möglich gemacht werden sollen, und in beiden wird die Erfüllung durch menschlichen Fürwitz vereitelt. Dass es sich das eine Mal um Verleihung der Unsterblichkeit, das andere Mal um Wiederkehr von den Toten handelt, macht keinen Unterschied. Es werden also Wunder verlangt, und zum Wunder hat in alter wie in neuer Zeit nicht nur der Glaube, sondern auch das Geheimnis gehört. Der Mensch an sich kann das Wunder nicht vollbringen; er braucht Hilfe aus anderer Sphäre, von oben oder von unten, von der Sonne oder aus dem Erdinnern. Die geheimnisvollen Götter der Erdtiefe überragen als Wunderthäter den lichten Sonnengott natürlich bei weitem. Dass ihre Gestaltung den Ausgang genommen hat von dem Kulte der verstorbenen Ahnen, darf als das weitesttragende Ergebnis des jüngst vollendeten klassischen Werkes über die alten Lehren von Tod und Unsterblichkeit betrachtet werden¹⁹⁾. Tote und Totenbeherrscher vermochten im alten Volksglauben alles; knüpft doch auch der heut noch lebendige Aberglauben mit Vorliebe an die Friedhöfe an. Aus der Unterwelt erwartet man Auskunft über Gegenwärtiges und

Zukünftiges, über vergrabene Schätze, über versteckte Diebe, Mittel zur Heilung von Krankheiten, und nur ein kleiner Schritt ist es von da bis zu den Wundern des Orpheus- und Demophonmythus, den vorbildlichen Steigerungen des alltäglichen Geschehnisses. Im Besitze der Erdgötter waren darum auch die Orakelstätten, ehe der Lichtgott sie ihnen raubte, ehe die siegreichen Dorer den Apollonkult allenthalben aufpflanzten²⁰).

Dem geheimnisvollen Wesen der chthonischen Kulte fügt sich ohne weiteres das Verbot des Hinsehens ein. Wir dürfen dabei nicht ausser Acht lassen, dass wir es mit Kultlegenden zu thun haben. Den Demophonmythus erzählt uns der eleusinische Hymnus auf Demeter. Es ist allgemein anerkannt, dass auffallende Einzelzüge in ihm, wie das Anbieten des Mischtrankes an die unerkannte Göttin, die rohen Spässe der Iambe²¹), das nächtliche Treiben der Keleostöchter, den Zweck haben, Einzelheiten des Mysterienceremoniells, die im Laufe der langen Übung zu unverständlichem Ornamente herabgesunken waren, durch eine göttliche oder heroische Vergangenheit zu adeln. Es ist wohl nicht zu kühn, die Strafe für Metaneiras Neugier hiermit auf eine Stufe zu stellen, besonders wenn wir noch ein weiteres in Rechnung ziehen.

Die Mysterien von Eleusis sind sehr alt, aber verhältnismässig jung ist ihr grosses Ansehen, noch jünger ihre veredelte Gestalt mit Verheissungen für die Zukunft. In früherer Zeit hat man sicherlich ganz andere Dinge von den Unterirdischen wissen wollen, als was nach unserem Tode aus uns werden soll. Diese kleinliche Alltagsmantik war später meist auf die Heroen und ihre Grabstätten beschränkt. Vorher aber wird man ähnliches auch in Eleusis gefragt und verlangt haben wie im Asklepieion von Epidauros oder im triopischen Plutonium von Knidos. Ehe das rohe, abergläubische Bauernvolk das Feld vor einer gebildeten, freidenkenden Minderheit geräumt, thaten auch die eleusinischen Erdgeister noch Wunder; oder vielmehr thaten es in ihrem Namen zu Nutz und Frommen der Gläubigen ihre Priester. Dass sie sich dabei nicht gern auf die Finger sehen liessen, wird ihnen niemand verdenken; das macht jeden Zauber unwirksam. Darum verblieben auch noch in später Zeit die Mysten im dunkeln, während sich im Anaktoron die glanzvolle Darstellung vorbereitete, die als das herrlichste Schauspiel gepriesen wurde von allen Geweihten²²).

Nicht anders verhält es sich mit der Orpheussage. Hier liegt die Sache sogar noch einfacher. In Griechenland sind die orphischen

Kulte nie zu öffentlicher Geltung gekommen; man hat mit berechtigter Geringschätzung von „Winkelmysterien“ gesprochen. Der Weihende Priester versprach etwas, und dazu gehörte auch eine begleitende Handlung. Dem Fluche der Lächerlichkeit entging er natürlich am leichtesten, wenn er sie hinter dem Rücken des Neophyten vornahm und ihm das Umwenden verbot. Wie natürlich solcher Gedanke ist, erhellt schon daraus, dass die gleiche Bedingung auch in den Zaubermärchen anderer Völker eine gewisse Rolle spielt²³). Ein getreueres Spiegelbild zwischen Kultbrauch und Mythos kann kaum gedacht werden. Diesen rohen Stoff hat die Dichtung verklärt, aus ihm das hohe Lied der Gattentreue geschaffen und den Zug des Umwendens so gut oder so schlecht verflochten, als es eben möglich war. Ihn in diesem Zusammenhange betrachtend, wird man die Bedenken Zoëgas und seine Ansicht, dass es sich in ihm nur um eine erfundene Zuthat der alexandrinischen Dichtung handele, zurückweisen dürfen.

Dazu kommt, dass wir auch Anzeichen haben, welche auf eine Kenntnis dieses Zuges in der Entstehungszeit des Reliefs schliessen lassen. Freilich sprechen diese Gewährsmänner nicht direkt. Aus Zerrbildern muss man das Verzernte zu erkennen suchen. An der Spitze steht Platon²⁴). Er vergleicht die verwandten Mythen von Alkestis und von Orpheus: Alkestis ist zur Unterwelt gegangen für ihren Gatten; lieber wollte sie sterben, als ihn sterben sehen, und ihr Opfermut wird dadurch belohnt, dass sie zurückkehren und vereint mit ihrem Gatten leben bleiben darf. Orpheus spielt daneben eine klägliche Figur; der weichliche Sänger kann sich nicht zum Opfer des eigenen Lebens entschliessen; zur gerechten Strafe hätten die Götter ihm nur ein Trugbild statt des Weibes gegeben und sie selbst zurückbehalten. Das ganze ist natürlich nur eine ethisierende Spielerei, die aber voraussetzt, dass Orpheus die Eurydike zurückerhalten und, als er sie zu besitzen glaubte, aufs neue verloren habe. Die einzige Lücke hierbei lässt Platons Schweigen über das Motiv des Umdrehens. Für den äusserlichen Grund des Entschwindens setzt er bewusst einen sittlichen ein, und bei starkem Skepticismus braucht man sich durch die Platonstelle noch nicht überzeugen zu lassen. Zum Glücke waren aber die späteren Rationalisten weniger fein als der attische Philosoph, und ihre Travestieen sind durchsichtig genug, um das Ursprüngliche erkennen zu lassen. Von einem echten, an Glauben und Phantasie gleich schwachen Anhänger dieser Richtung stammt nun eine uns bei Pausanias aufbewahrte Verunstaltung des Orpheusmythus²⁵).

In der Thesprotis gab es einen Ort Aornon; dort soll ehemals ein Toten-
orakel gewesen sein und an dieses habe Orpheus sich gewandt, um das
Bild der Eurydike noch einmal zu schauen; dann habe er, wähnend,
dass Eurydike ihm folge, sich immer vergeblich nach ihr umgewandt
und in seiner Betrübnis schliesslich Hand an sich gelegt. Die Ver-
legung nach dem Aornon kann man einem römischen Mittelsmanne,
der auf die italische Hadespforte anspielte, zuschreiben; im übrigen
haben wir ein unverkennbares Euhemeristenstückchen vor uns. Aber
wie es nicht die schlechtesten Früchte sind, an welchen die Würmer
nagen, so suchten sich auch die Euhemeristen für ihre Verdrehungen
gerade die echten, verbreiteten und geglaubten Mythen aus, während
an alexandrinischen Gedichten ihnen im ganzen wenig gelegen war.
Das Umschauen des Orpheus ist in dieser Entstellung aber unbestreit-
bar eines der wesentlichsten Momente²⁶⁾.

Wenn ich die Orpheussage einen „echten Mythos“ nannte, so
stelle ich dem die freie dichterische Schöpfung entgegen. In eine
dichterische Form ist dieser dankbare Stoff aber gewiss auch schon
in früher Zeit gegossen worden. In ihr hat er sich erst zum „hohen
Liede der Gattentreue“ umgewandelt, während der Hinabstieg des
Orpheus zum Hades mythologisch eine ganz andere Bedeutung hatte.
Der Name Orpheus verhilft uns zur Erkenntnis. Zu dem begeisterten
Sänger will es schlecht stimmen, dass man ihn den „düsteren“ nannte,
den „unterweltlichen“. Orpheus ist nichts anderes als eine Heroisierung
des Hades. Als sein Prophet galt er besonders in der Peloponnes,
wo ihm die Begründung verschiedener chthonischer Kulte zugeschrieben
wird²⁷⁾. Seine göttliche Qualität hatte er auch in später Zeit noch nicht
völlig verloren, denn die ihm bei chthonischen Festen erwiesenen
Ehren verursachen noch dem heiligen Augustin frommes Ärgernis²⁸⁾.
Ist Orpheus aber ursprünglich Hades, so kann seine Gattin nur Kora
sein. Der Name Eurydike sagt gar nichts; er ist ein gebräuchlicher
Flickname in der griechischen Mythologie, wie Kreusa, Laodike
u. a. m. Für die Gattin des Orpheus ist er zuerst in dem Klageliede
des Moschos auf den Tod des Bion nachweisbar²⁹⁾, während sie der zwei
Menschenalter frühere Elegiker Hermesianax Argiope nennt³⁰⁾, und die
älteren Quellen den Namen ganz verschweigen. Sehen wir aber vom
Namen ab, so begreifen wir den Inhalt des Mythos sofort. Es ist
die zeitweilige Trennung des Unterweltherrschers von seiner Gemahlin,
also derselbe Mythos, der einen anderen schönen Ausdruck in dem
Raube und der Rückkehr der Kora, in ihrem alljährlichen Auf- und

Abstieg gefunden hatte. Durch die Versetzung des Orpheus auf die Erde waren natürlich eine Menge von Abänderungen bedingt, welche die bei dem Koraraube so bewundernswerte Durchsichtigkeit der mythologischen Einkleidung trübten. Kora-Eurydike musste sterben statt aufzusteigen, und ihr Abstieg konnte nur in einem Wiederaufleben sein Gegenbild finden. Von diesem Punkte an finden wir eine doppelte Überlieferung. Nach einer Version gelang Orpheus die Heraufführung der Gattin vollständig; auf diese spielt wahrscheinlich Euripides an³¹); ihr folgen Hermesianax, Moschos und Diodor³²). Nach der zweiten scheiterte er an den auferlegten Bedingungen. Die Natur dieser — ausser dem Verbote des Umdrehens wird auch einmal das für Mysterien charakteristische Verbot des Sprechens erwähnt³³) — glaube ich schliessen zu dürfen, dass die letztere die Version der Orphiker war, welche in Orpheus nicht nur wie die grosse Menge der Ungeweihten den berühmten Sänger, sondern auch den Religionsstifter sahen und von ihm Aufklärung erwarteten über das nach dem Tode in der Unterwelt zu erwartende Leben, das er ja als Lebender bei seiner Hadesfahrt hatte schauen dürfen. Ein dem Orpheus zugeschriebenes Gedicht behandelte diese; den Hauptinhalt werden jedenfalls die Schilderungen der Unterwelt ausgemacht haben, aber den Ausgangspunkt, die Veranlassung zum Abstiege, bildete der Versuch, die verstorbene Gattin wiederzuerlangen³⁴).

In der Darstellung bei Vergil verbindet sich mit diesem Mythos ein anderer³⁵). Eurydike stirbt dort durch den Biss einer Schlange, deren sie nicht geachtet, als sie vor der Liebesverfolgung des Aristaios floh. So lose der Zusammenhang auch zwischen den beiden hier verschmolzenen Mythen erscheint, so ist diese Verbindung doch recht geeignet, die hier vorgetragene Auffassung der Orpheussage zu bestätigen. Aristaios ist im Grunde nichts anderes als Orpheus. Er ist der in heroische Gewandung versteckte Pluton, der Sohn der Erdgöttin Kyrene, einer der Hekate besonders nahestehenden Gestalt³⁶). Er spendet Fruchtbarkeit den Feldern und den Herden, er ist Jäger gleich dem Zagreus-Dionysos, er ist der Pfleger des chthonischen Dionysos in seiner Kindheit, und wenn man ihn schliesslich in einem Kompromisse zu einem Sohne des Apollon machte, so teilte er hierin nur das Schicksal seines Doppelgängers, des gleichfalls chthonischen Asklepios; auch Orpheus wird ja seiner Sangeskunst wegen zu Apollon in Beziehung gebracht. Seine Sangeskunst ist aber nur die natürliche Folge der chthonischen Sehergabe. Aristaios, die Eurydike verfolgend,

ist also auch nichts anderes als die Heroisierung des Koraraubes. Eurydikes Tod durch die Schlange wird auch keine Schwierigkeiten machen; die Schlange ist das Symbol des Erdgeistes, der Tod durch sie ein trefflicher Ersatz für die Entführung zur Unterwelt. Es geht daraus hervor, dass die Heroisierung der Eurydike in diesem Umfange das Werk einer mythenbildenden Zeit gewesen sein muss und nicht etwa alexandrinischer oder späterer Dichtung zugeschrieben werden kann; jeder Zug echte, alte Volkssage.

II.

Ausführlicher muss auf den zweiten Vertreter des Dreifigurenreliefs eingegangen werden. Dieses Relief gehörte zum alten Bestande der Villa Albani, aus welcher es im Anfange der siebziger Jahre in das Museo Torlonia an der Lungara übergeführt worden ist³⁷⁾. Der Katalog von Fea-Morcelli-Visconti bezeichnet das Material als Marmor von Luna, nach P. E. Visconti ist der Stein griechisch. Jetzt ist bei dem ungünstigen Platze des Reliefs an einer Fensterwand und der dicken künstlichen Patina diese Frage nicht zu entscheiden. Die Ergänzungen gab zuletzt Helbig an: „...die Köpfe der mittleren und der rechts stehenden Figur, ein grösseres Stück ungefähr in der Mitte der Platte mit dem linken Vorderarme des links stehenden Jünglings, beinahe dem ganzen rechten Arme (vom Biceps abwärts) der Mittelfigur, dem Stücke des Felsens, auf dem die rechte Hand der letzteren



gestützt ist, und dem unteren Teile des Köchers, an der Mittelfigur auch das rechte Knie nebst den benachbarten Stücken des Ober- und Unterschenkels; an dem rechts stehenden Jüngling der rechte Vorderarm mit dem oberen Ende des Stabes, das untere Ende des Schwertes nebst dem darunter befindlichen Stücke des Mantels.“ Hinzufügen ist nur Unwesentliches, so bei Herakles der rechte Ellen-

bogen und ein Teil der Zehen des rechten Fusses; bei dem rechts stehenden der linke Hacken. Am besten erhält man den Eindruck des Erhaltenen aus der nebenstehenden meinem Freunde Franz Guillery verdankten Skizze, welche alle Ergänzungen unterdrückt hat. Vom Reliefgrunde



Herakles, Philoktet und Odysseus. Relief im Museo Torlonia.

ist links und rechts je ein Streifen von 0,06 m ergänzt, ebenso der ganze obere Rand. Der antike Bestand zeigt noch eine Breite von 1,017 m; für die Höhe muss die Figurenhöhe des Herakles von 1,015 m massgebend sein.

Der Deutung des Reliefs schicke ich eine Beschreibung voraus, da die bisher gegebenen mir in wesentlichen Punkten ungenau und unvollständig erscheinen.

Bloch, Griech. Wandschmuck.

In der Mitte sitzt auf einem Felsen eine männliche Figur im Profil nach rechts; sie dreht den Oberkörper nach vorn und dem Kopfe hat der Ergänzter mit Recht eine Drehung nach dem links stehenden hin gegeben. Die Figur ist mit einer grossen Chlamys bekleidet, die um den Hals mit einem Gorgoneion zusammengespangt ist. Das Gewand fällt über den Rücken herab und bedeckt den Sitz. Das rechte Ende ist über den rechten Oberschenkel geschlagen. Links ist der Mantel unter der Achsel hochgezogen und bedeckt das Ende des langen knotigen Stockes, auf welchem die linke Hand ruht. Zwischen Oberkörper und Gewand sieht der Griff eines Schwertes hervor. Der linke Fuss steht mit dem Absatze auf einem Vorsprunge des Felssitzes auf; der rechte Unterschenkel hingegen hängt frei in der Luft und auch der rechte Oberschenkel ist leis vom Sitze gelüpft. An den Füßen trägt er Sandalen wie auch die anderen Figuren. Unter dem Sitze, in einer Höhlung des Felsblockes, liegen Bogen und Köcher. — Rechts von dem Sitzenden steht im Profile nach rechts eine männliche Figur, einen langen Knotenstock in der rechten, ein kurzes Schwert in der linken Hand; sie ist mit dem grossen, um Unterkörper und Beine geschlagenen Himation bekleidet. Rechts endlich steht in Vorderansicht ein dritter Mann, der den Kopf nach links wendet; die rechte Hand stützt er leicht auf eine Keule. Zwischen seinen Beinen sehen wir den Schwanz eines Löwenfelles — die Schwanzquaste ist deutlich zu erkennen — und zum Löwenfelle sollen auch die gewandähnlichen, aber wohl infolge von Überarbeitung undeutlichen Reste auf dem linken Oberarme gehören. Eine Rille in seinem Haare war zur Aufnahme eines Bronzekranzes bestimmt. Ohne Zweifel ist diese Figur Herakles.

Auf diese erhaltenen Teile allein darf man sich beziehen, wenn man an die Erklärung dieses hochwichtigen Monuments gehen will. Auch Helbig's Versuch, diese Trümmer durch ein Relieffragment des Berliner Museums zu ergänzen, kann ich trotz der Zustimmung, die er stellenweise gefunden hat, nicht für geglückt halten³⁸). Dieses Fragment zeigt uns den Kopf eines ungefähr sechzehnjährigen Jünglings und die Reste einer rechten Hand; eine Inschrift bezeichnet ihn als Theseus. Nach Helbig soll nun dieses Fragment einer sonst verlorenen Replik des Torloniareliefs angehört haben.

Drei Voraussetzungen nimmt Helbig dabei als bewiesen an: erstens, dass die Inschrift antiken Ursprungs sei, zweitens, dass der Berliner Kopf auf die rechts stehende Figur des Torloniareliefs

passee, drittens, dass in dem Torloniarieliefe der Mythos des Peirithoos dargestellt sei. Er folgert also: wir haben einen durch die Inschrift gesicherten Theseuskopf, der sich ohne Schwierigkeit auf die Figur eines anderen Relieffes setzen lässt, in welchem diese Figur nach der einzigen bisher gegebenen Deutung diesen Namen führt³⁹). Man muss ohne weiteres zugeben, dass diese Folgerung sehr verführerisch klingt. Wir wollen uns aber nicht verführen lassen, sondern vorerst genau diese Voraussetzungen prüfen.

Die Inschrift zunächst ist zu wiederholten Malen von Conze als moderne Fälschung verdächtigt worden⁴⁰). Allerdings hat dieser es unterlassen, seinen Ausspruch ausführlicher zu begründen. Es giebt aber hierfür so schwerwiegende Gründe, dass die Autoritäten, welche Helbig anruft, Gerhard, Stephani und Halbherr, nicht ausreichen, um ihren antiken Ursprung zu beweisen. Eine Prüfung der Buchstabenformen erweist zunächst, dass nicht die ganze Inschrift von einer Hand herrührt. Die Buchstaben $\Sigma E Y \Sigma$ sind erstens höher als das vorausgehende E — ich rede nicht von dem gewöhnlich an sich schon kleineren Θ . Ausserdem zeigt dieses erste E Spuren von Archaismus, während die Formen der anderen jüngerer Charakters sind entsprechend der Schreibweise der letzten beiden vorchristlichen Jahrhunderte, wie Helbig richtig bemerkt. Die drei Querstriche des E sind von gleicher Länge und ausserdem fehlen in ihnen die Apices, welche mindestens in den Buchstaben $\Sigma E Y$ vorhanden sind⁴¹). Die grosse Wichtigkeit dieses Details wird durch einen begleitenden Umstand noch erhöht. Nicht allein die Form des E ist archaisch oder archaistisch; auch schon der Gebrauch von E statt H im Namen $\Theta\eta\sigma\epsilon\upsilon\varsigma$ beweist an sich die archaistische Tendenz. Dass ein Künstler, wenn er in Darstellung und Inschrift ein Werk archaischen Stiles wiedergeben wollte, in dieser Weise moderne und alte Buchstabenformen gemischt habe, wird jeder als Unmöglichkeit erklären. Ziehen wir aber, wie wir müssen, den Schluss, dass die Inschrift nicht einheitlich entstanden ist, so müssen wir sie im ganzen für modern erklären. Der Bildhauer würde sie gewiss niemals unvollendet gelassen haben. Warum ein moderner Besitzer dies gethan haben soll, das entzieht sich unserer Kenntnis, aber es liegt im Bereiche der Möglichkeit. Wahrscheinlich wollte er diesen Jüngling, dessen Formen noch sehr nahe dem Knabenalter stehen, durch individuelle Benennung interessant machen; wenn er ihn dann auf den Namen Theseus taufte, so folgte er zweifellos denselben Quellen, welche Stephani und Helbig für die jugendliche Erscheinung dieses

Heros angeführt haben⁴²⁾. Er begann mit seiner Inschrift in der Ecke und unterbrach seine Arbeit, als er die ersten vier Buchstaben eingegraben hatte. Ein anderer Besitzer freute sich der gefälligen Täuschung und fügte den Rest hinzu. Zum Vorbilde nahm er aller Wahrscheinlichkeit nach ein älteres Vasenbild, ohne sich um den Kontrast mit den vorhandenen Buchstaben zu kümmern⁴³⁾.

Auch die zweite Voraussetzung Helbig's steht nicht gerade auf starken Füßen. Wenn er die Zusammengehörigkeit der Reliefe durch eine im Texte wiedergegebene Zeichnung Marianis annehmbar machen will, so glaube ich, dass diese am wenigsten überzeugen kann⁴⁴⁾. Der rechte Unterarm müsste eine ganz unmögliche Länge erhalten. In der jetzigen Ergänzung des Reliefs Torlonia ist die Hand so um den Stock gelegt, dass der kleine Finger unten und der Zeigefinger dem Kinne am nächsten liegt; in dem Berliner Fragmente legt sich die Hand auf das obere Ende des Stockes und der kleine Finger berührt fast das Kinn⁴⁵⁾. Der Unterschied in der Unterarmlänge würde fast eine Handbreite ausmachen. Dabei ist es ebenso unmöglich, den Unterarm des Torloniareliefs zu verlängern, als nach den vorhandenen Resten ihn durch Hinaufschieben dem Kinne zu nähern. Ferner scheint mir zu dem Reliefe Torlonia eine etwas stärkere Neigung des Kopfes erforderlich, als in dem Berliner Fragmente vorhanden. Ich gebe gern zu, dass derartige Verschiedenheiten möglich seien zwischen zwei Repliken desselben Werkes, dann bedarf es aber anderer zwingender Gründe, um sie so nahe an einander zu rücken, um so mehr, als dieselbe Kopfhaltung wie die des Berliner Reliefs, in Verbindung mit der Hand am Kinne, zu den häufigst wiederholten Typen der griechischen Kunst gehört⁴⁶⁾. Meines Erachtens haben wir es hier nur mit dem falsch getauften Fragmente eines Grabreliefs aus dem Anfange des vierten Jahrhunderts zu thun. — Dass die Masse nicht gegen eine Zusammenfügung der Stücke sprechen, will wenig besagen. Eine beträchtliche Anzahl sepulkraler und anderer Reliefe ist in diesem Grössenverhältnisse gehalten und kleine Unterschiede wird man selbst zwischen sicheren Repliken desselben Originals wahrnehmen können, wie die Exemplare des Orpheusreliefs beweisen.

Der Stil des Fragmentes ist aber von dem des Torloniareliefs durchaus verschieden. Helbig sagt, dass jeder das Fragment mit dem Parthenonfries in Verbindung bringen müsse, der „eine auch nur oberflächliche Idee vom Entwicklungsgange der griechischen Kunst“

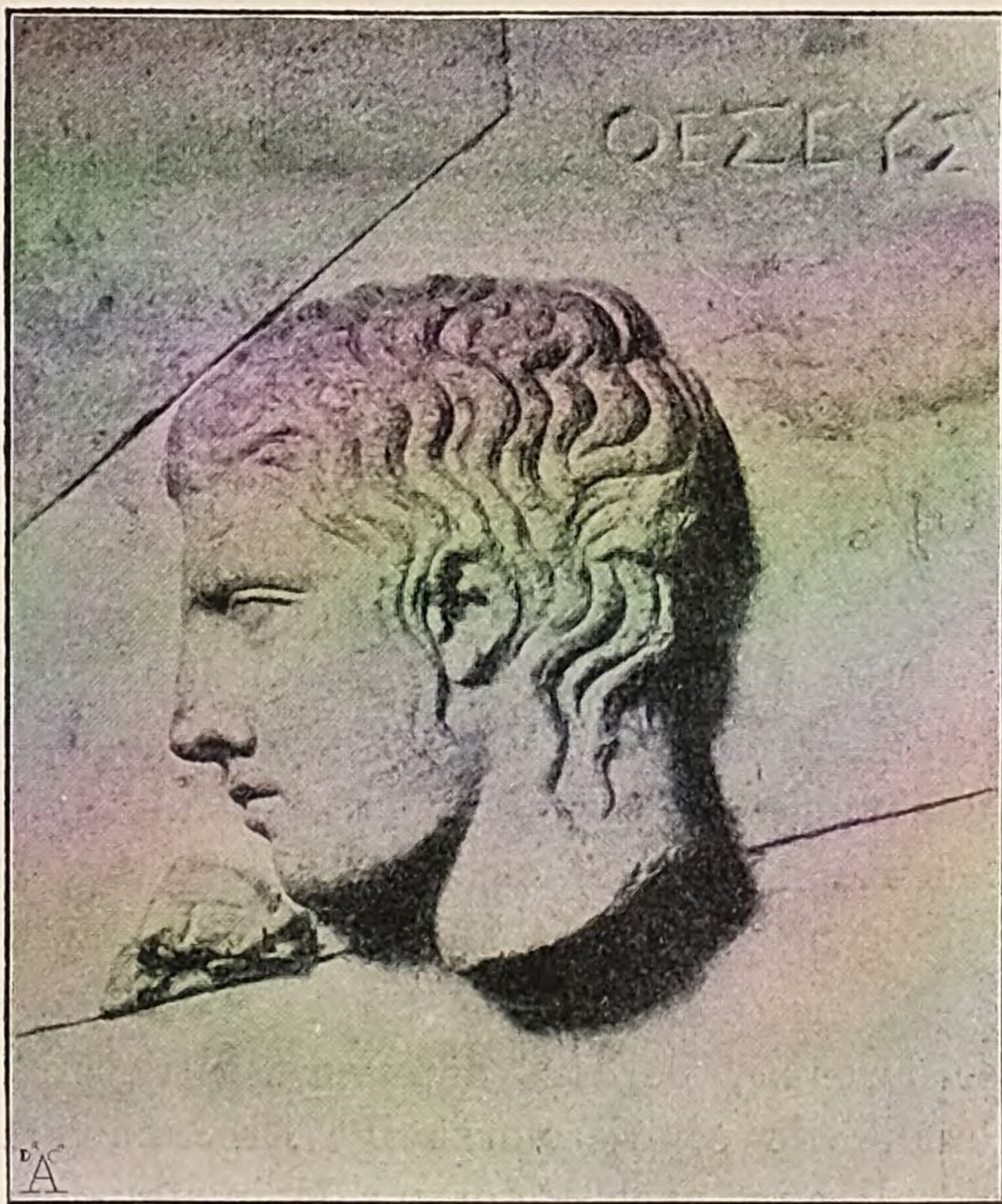


Kopf des Herakles.

Auffassung zeigt; dieser ist wirklich ein echter, unvermischter Athener, dessen Vorstufe in dem sitzenden Herakles des Palastes Altemps zu sehen ist⁴⁸⁾. Im ganzen ist er, wie aus der Gegenüberstellung ersichtlich, noch ein gut Teil herber und altertümlicher als das Berliner Fragment. Bei diesem thut man jedoch besser, die Stilfrage möglichst aus dem Spiele zu lassen. Von der Stiltreue eines Handwerkers, der in der Haarbehandlung⁴⁹⁾ solche Scheusslichkeit fertig brachte wie dieser, lässt sich nichts Gutes erwarten.

Ein entscheidendes Wort gegen die Zugehörigkeit des Fragmentes ergibt sich aber aus der Frage nach dem Alter. Der Kopf lässt einen Jüngling erkennen, wel-

besitze⁴⁷⁾. Aber Einzelheiten in diesem Kopfe erinnern mich vielmehr stark an Polyklet, besonders die Schädelbildung und das Stirnprofil. Man darf freilich hier am allerwenigsten sich auf minderwertige Kopieen verlassen; aber der Neapler Doryphoros verdient darin volles Vertrauen. Auch die flauere Weichheit in der Augenpartie und die Fleischigkeit der Wange stimmen hierzu weit besser, während der antike Kopf des Herakles im Torloniarelief eine von Grund auf verschiedene



Relieffragment in Berlin.

cher eben noch Knabe gewesen ist. Dass die Körperformen aber auf ein vorgerückteres Alter schliessen lassen, hat schon Wolters' feiner Blick richtig erkannt. Zum mindesten geht es aus der antiken linken Hand hervor.

Spricht dies alles schon gegen eine Vereinigung beider Stücke, so darf man sich erst recht nicht durch die übliche Benennung der Figur im Torloniareliefe als Theseus bestechen lassen.

Der erste, welcher versuchte, den offenbar mythologischen Inhalt der Torloniareliefs zu ergründen, war Eugen Petersen. Er glaubte die Befreiung Theseus' aus der Unterwelt durch Herakles zu erkennen und fand hiermit Anerkennung bei einer grossen Zahl von Fachgenossen⁵⁰). Die Darstellung würde danach der Version des Mythos entsprechen, wie sie bei Apollodor II, V, 12, 5 überliefert ist: *πλησίον δὲ τῶν Ἄιδου πυλῶν γενόμενος Θησέας εὗρε (sc. Ἡρακλῆς) καὶ Πειρίθουν τὸν Περσεφόνης μνηστευόμενον γάμον καὶ διὰ τοῦτο δεθέντα. θεασάμενοι δ' Ἡρακλέα τὰς χεῖρας ὄρεγον ὡς ἀναστήσαντες διὰ τῆς ἐκείνου βίας. ὁ δὲ Θησέας λαβόμενος τῆς χειρὸς ἤγειρε, Πειρίθουν δ' ἀναστήσαι βουλόμενος τῆς γῆς κινουμένης ἀφῆκεν.* Diese Deutung des Reliefs ist so fest eingewurzelt, dass ihre Abweisung einer ausführlicheren Begründung bedarf.

Die wunden Punkte in seiner Erklärung empfand Petersen selbst, wenn er sich auch mit einer gewissen Leichtigkeit über sie hinwegzusetzen suchte. „Wenn diese Deutung nicht auf Auslegung von charakteristischen Einzelheiten fusst, sondern mehr den allgemein menschlichen Gehalt des Gegenstandes dargestellt findet, so rührt das eben daher, dass es ein Werk vor-, nicht nachlysippischer Kunst ist“⁵¹). Trifft nun auch das wirklich zu, dass die Sprache „phidiasischer“ Kunst, welcher das Werk sicherlich zugehört, nicht in der Häufung des Details besteht, und kann man eine Deutung nicht darum verwerfen, weil manche erwartete Einzelheit nicht in dem Werke zu finden ist, so sind andererseits alle vorhandenen Einzelzüge von Bedeutung und erheischen eine Erklärung. Prüfen wir, wie dieser Forderung durch die Petersensche Erklärung entsprochen wird.

Herakles, welcher durch die Keule und das Löwenfell charakterisiert ist, berührt den vermeintlichen Peirithoos mit der linken Hand, wie es die vormalige Ergänzung richtig angenommen hatte. So soll nun, nach Petersens Meinung, der Künstler den gewaltsamen Befreiungsversuch „massvoll“ angedeutet haben. Man braucht wahrlich

keine äusserste, volle Entfaltung der herkulischen Kraft zu verlangen, aber muss doch für ein Reissen, dass die Erde in ihren Grundvesten erbebt, diese Andeutung für gar zu „massvoll“ erklären. Ein solches Ethos kann man selbst der Kunst des fünften Jahrhunderts billigerweise nicht zumuten. Nicht der geringste Zug würde diese Situation verraten. Herakles steht schlechtweg gelassen und ruhig da; keine Aufregung bewegt ihn. Teilnahmsvoll senkt er das Haupt, aber den Ausdruck einer Traurigkeit, den Petersen und andere hineinlegen wollten, kann ich darin nicht wahrnehmen. Und hält er nicht auch in der rechten Hand die Keule, die ihn doch bei seinem Vorhaben weit mehr behindern musste als das gewöhnlich auf dem Rücken getragene Schiesszeug? Das „wird man nicht tadeln“, ist leicht gesagt, aber so liessen sich noch viele Hindernisse aus der Welt schaffen. Auch dafür wurde noch keine Erklärung abgegeben, dass Herakles Köcher und Bogen gerade unter den Sitz des vermeintlichen Peirithoos gelegt.

Wie Herakles setzen aber auch die beiden anderen Figuren dieser Deutung lebhaften Widerstand entgegen. Die Gleichheit der Kleidung soll sie als Genossen und Freunde bezeichnen, während die langen Knotenstöcke auf den weiten Weg deuten sollen, den sie von der Erde zum Hades zurückgelegt. Trägt auch der eine die Chlamys, der andere das Himation, so ist eine Gleichheit nicht abzuleugnen. Was beweist diese aber? Ihre menschliche Kleidung, ihre Schwerter und ihre Stöcke bezeichnen sie als Menschen im wirksamen Gegensatze zu der göttlichen Natur des bekränzten Heros. Weiter nichts. Am allerwenigsten aber ist es zulässig, jene Stöcke als Wanderstäbe zu fassen. Wollte man auf diese Knotenstöcke einen Schluss begründen, so könnte es nur der sein, dass beide Männer sich zu Hause befinden. Ein Reisender ist der Regel nach mit der Lanze oder zwei kleinen Speeren ausgerüstet, nicht mit dem als Waffe unbrauchbaren, ungefügten Prügel. In Darstellungen von Willkommen- und Abschiedszenen ist auch darum der Stock stets den Ansässigen oder Zurückbleibenden gegeben, während der Wanderer mit wirklichen Waffen erscheint⁵²). Eine grosse Anzahl von Vasengemälden spricht hierfür, und in einem, welches Theseus' und Peirithoos' Fesselung durch eine Erinys darstellt, liegen neben den Unglücklichen ihre Speere⁵³). — Beide Männer erscheinen in der attischen Civilkleidung des fünften Jahrhunderts. Zu dieser gehört nach einer grossen Menge von Denkmälern auch der Stock, der niemals in der Hand des Wanderers vorkommt; auf

den Stock stützt man sich beim „Spazierenstehen“, wenn man gemüthlich klatscht oder einer Prozession zusieht. — Sehr richtig ist auch, wie ich schon oben gesagt, die Bemerkung von Wolters, dass es sich in dem vermeintlichen Theseus um einen Mann vorgerückteren Alters handele. Ausser an der Hand tritt dies am deutlichsten an der Behandlung des Oberarmes und des Rippenkastens hervor. Ein Theseus würde in dieser Zeit eine gewisse Zartheit erfordern, welche man vergeblich in dieser Figur sucht, oder aber einen kraftstrotzenden, jugendlichen Körper, der ihm hier gleichfalls abgeht. Und gar die „Marschbereitschaft“, welche ihn für diesen Moment charakterisieren soll, kann ich beim besten Willen nicht erkennen. So, die Beine in das Himation gehüllt, kann er im Gegenteile keinen Schritt gehen⁵⁴). Ich würde für die Darstellung dieser Scene die „Marschbereitschaft“ garnicht verlangen; aber wenn sie nicht ausgedrückt ist, darf man auch die Deutung nicht auf sie begründen.

Die grösste Schwierigkeit liegt aber ohne alle Frage in der Hauptfigur. Peirithoos konnte sich von seinem Felsen nicht erheben, und dieser Umstand, das wichtigste Motiv der ganzen Situation, hätte unbedingt zum Ausdrücke kommen müssen. Aber auch nicht die mindeste Spur findet sich hiervon in dem Reliefe. Mit Fesseln ist er nicht angebunden, wie ihn Apollodor und andere Gewährsmänner beschreiben⁵⁵); auch in dem polygnotischen Unterweltbilde zu Delphi trug er Fesseln, da Pausanias dem geradezu die Schilderung bei Panyasis entgegengesetzt, nach welcher sie nicht durch Banden gehalten werden (*κατὰ δεσμοτάς*), sondern an den Felsen angewachsen waren⁵⁶). Ein Bildhauer hätte diesen Übergang des menschlichen Körpers in Stein auch recht wohl darstellen können, wenn er nur gewollt hätte; in dem Relief Torlonia ist aber dieses *Προσφύεσθαι ἀπὸ τοῦ χρωτός* zweifellos durch die zwischen Sitz und Körper liegende Chlamys ausgeschlossen. Wenn dann Petersen meint, dass die höhere Gewalt genugsam durch die befremdliche Haltung des rechten Beines ausgedrückt sei, so scheint mir dieses Lüpfen des Oberschenkels und das Absperren des Unterschenkels von dem Felssitze gerade den Eindruck der Freiheit und Beweglichkeit zu machen.

Wir müssen noch einen kurzen Blick auf die übrigen Darstellungen dieses Mythos wenden, da Petersen sie als Zeugen ins Feld führt. Mit einer einzigen Ausnahme deuten alle mehr oder weniger Peirithoos' Gebundenheit an seinen Sitz an. Wie wir in dem oben erwähnten Vasengemälde beide Helden von einer Erinys gefesselt ge-

sehen haben, so begegnen wir zweimal Peirithoos auf einem Felsen sitzend, die Hände auf den Rücken gebunden und von Dike bewacht⁵⁷⁾. In einem dritten Vasengemälde fehlt die Fesselung, aber Dike, mit dem Schwerte bewaffnet, hindert ihn am Aufstehen⁵⁸⁾. Nur die grosse Unterweltvase von Karlsruhe zeigt weder Fesseln noch Dike⁵⁹⁾. Aber mindestens die letztere ist für die Vorlage derselben vor auszusetzen und nur aus Bequemlichkeit oder Raummangel hat der Vasenmaler sie fortgelassen. Das Gebäude im Mittelpunkte des Bildes verlangte eine Erweiterung für eine dritte Person und darum mussten die Seitengruppen etwas beschränkt werden. Solche Mittel passen aber nur für einen Vasenmaler Grossgriechenlands im dritten Jahrhundert und nicht für einen attischen Bildhauer der perikleischen Zeit. In keinem der Fälle tragen ferner die Helden jene Knotenstöcke. Bei ihrer Fesselung durch die Erinys liegen ihre Waffen neben den Kleidern auf der Erde; jedem gehören zwei kleine Wurfspeere, Theseus ausserdem noch die Keule. Auf der Karlsruher Vase hält der sitzende Peirithoos zwei Lanzen, während dem stehenden Theseus die Keule verliehen ist. In dem Unterweltbilde von München führt auch Peirithoos die Keule; den Gegenstand in Theseus' Hand kann man nur nach den schlechten Publikationen für einen Knotenstock halten, in der besten sieht man deutlich, dass es sich um eine der des Peirithoos ähnliche Keule handelt, welche nur dem Vasenmaler etwas lang geraten ist. Ich fasse also zusammen: So trefflich Theseus und Peirithoos in den Vasengemälden gekennzeichnet sind, so schlecht wären sie es in dem Relief Torlonia.

Vergeblich versuchte Wilamowitz⁶⁰⁾ diese Schwierigkeiten durch einen Kunstgriff hinwegzuzaubern. Das Relief soll nach ihm eine Scene des pseudo-euripideischen Peirithoos wiedergeben. Nach diesem war nur Peirithoos zur Höllenstrafe verdammt; Theseus war aus Freundschaft sein Genosse geblieben⁶¹⁾. Herakles hatte also nur Peirithoos zu befreien und dies gelang ihm nicht durch Gewalt, sondern durch die Gefälligkeit Plutons und Persephones, die er durch Bitten bestimmte. Eine derartige Version, die der volkstümlichen geradezu ins Gesicht schlug, wäre aber nur als direkte Illustration zu dem Drama möglich, und dann müsste man eine genauere Übereinstimmung als vorhanden mit diesem verlangen. Im Drama erschien Peirithoos gefesselt, hier durchaus nicht. Ausserdem lässt sich aus dem Relief durchaus nicht all das herauslesen, was Wilamowitz hineinsehen wollte. Peirithoos scheint garnicht geneigt, seinen Felssitz zu ver-

lassen, oder man möchte, wie Robert bei einer anderen Gelegenheit, sagen: „Dann hat es der Künstler meisterhaft verstanden, seine Absicht zu verbergen⁶²).“ Bogen und Köcher abzulegen hätte Herakles hier noch weniger Veranlassung gehabt als in der anderen Version.

Petersen hatte selbst von seiner Deutung zugegeben, dass sie „nicht auf charakteristischen Einzelheiten fusse“. Als Ausgangspunkt, nicht meiner Gedanken aber meiner Darstellung, darf ich diese aber doch wohl benutzen. Versuchen wir es also einmal, unbeirrt durch die von Wilamowitz gegen jedes derartige Beginnen gerichtete Excratio, mit diesen verschmähten „Einzelheiten“, zunächst mit dem Schiesszeuge unter dem Felsen des sogenannten Peirithoos. Nach Petersens Vorgange wurde es allgemein Herakles zugesprochen; nur Wolters schwächte diese Zuweisung durch ein „vielleicht“ ab. Dass Herakles gar keinen Grund gehabt hätte, sich seines Schiesszeuges zu entledigen, ist oben dargelegt worden. Seinen sonderbaren Platz in der Darstellung zu begründen, versuchte allein Wilamowitz. Er machte es sich aber zu leicht, wenn er die Schuld dafür dem römischen Kopisten gab, dessen Ungeschicklichkeit er auch darin wahrzunehmen glaubte, dass Herakles' linke Hand durch die Schulter des Sitzenden verdeckt wurde. Ehe man so über den Kopisten abspricht, muss man nur sehen, ob nicht eineweniger willkürliche Erklärung für beide Umstände statthaft ist.

Es war kein Archäologe, der zuerst den rechtmässigen Besitzer von Köcher und Bogen in der sitzenden Figur erkannt hat; es war der Bildhauer, welcher zuerst das Relief restauriert und aus dem Sitzenden einen Apollon gemacht hat. Er gab ihm den Kopf des Apollon vom Belvedere und danach ist auch die Figur in den Katalogen der Villa Albani benannt worden⁶³).

Dass der Sitzende jedoch nicht Apollon sein kann, beweist das unter seiner Chlamys sichtbare Schwert. Wer ist es aber? Von grosser Bedeutung scheint mir, dass Köcher und Bogen nicht an den Felsen gelehnt sind, sondern in einer Aushöhlung desselben liegen. Sie haben hier eine feste, regelmässige Stätte. In diesem buchstäblichen Besitzen liegt mehr als nur das Eigentumsrecht; es liegt darin auch die Furcht, den Gegenstand durch Missgeschick oder fremde Bosheit zu verlieren. Niemand kann hierdurch so treffend gekennzeichnet sein als Philoktet auf Lemnos. In der That ist dieser hier

dargestellt; rechts von ihm steht Odysseus, der vergeblich alles versucht hat, um ihn zur Heeresfolge nach Troja zu bereden, links Herakles, der, eben erschienen, Philoktet umstimmt.

Philoktet sitzt auf seinem Felsen, wie wir ihm oftmals in Kunstdarstellungen begegnen⁶⁴). Am nächsten steht unserem Reliefe das hier wiederholte rotfigurige Vasenbild⁶⁵). Philoktet, durch den Verband charakterisiert, sitzt auf dem Felsen, von welchem sich ein Baum erhebt. Bekleidet ist er mit einem kurzen, ärmellosen Chiton. Die rechte Hand ist aufgestützt, so wie sie auch in dem Relief richtig restauriert ist. Köcher und Bogen sehen fast ganz so aus wie im Relief und nehmen den-



Philoktet auf Lemnos.
Attisches Vasenbild.

selben Platz ein. Allerdings sind die hauptsächlichsten Motive grundverschieden: im Vasenbild legt Philoktet, vereinsamt, den Verband an seinem linken Fusse an. Indessen ist die Übereinstimmung in den Einzelheiten zu charakteristisch, als dass sie nur auf der Gleichheit der dargestellten Person beruhen kann. Beide Kunstwerke wiederholen denselben Typus des Helden, aber beide gestalten ihn nach den Anforderungen ihres Motives um. Für das Vasenbild erinnert Milani nicht übel an den Philoktet des Parrhasios. Möglicherweise hat dieser bei seinem Aufenthalte in Athen diesen Typus geschaffen, wie er uns ausserdem, mehr oder weniger abgewandelt, in verschiedenen Gemmen und in einem Stuckreliefe aus dem berühmten Pancratiergrabe von

der Via Latina vorliegt⁶⁶); möglicherweise hat auch Parrhasios sich an einen älteren Typus angelehnt.

Wie handgreiflich mir auch die Beziehungen zwischen diesen sicheren Philoktetedarstellungen und dem Reliefe Torlonia erscheinen, so würde ich doch nicht wagen, das letztere in dieser Weise zu deuten, wenn das charakteristische Kennzeichen Philoktets völlig fehlte, wenn kein Anzeichen da wäre von der eiternden Wunde, um derentwillen er dem Elende preisgegeben war. Auf den ersten flüchtigen Blick ist von ihr freilich nichts zu sehen. Dem Kopisten möchte ich die Verantwortung für eine solche Nachlässigkeit auch nicht gern aufbürden. Ebensowenig kann mir die Analogie einiger geschnittener Steine genügen⁶⁷). Aber wenn wir auch heute einen Verband nicht mehr an der Figur wahrnehmen, so sind doch untrügliche Spuren eines solchen zurückgeblieben. In den anderen Monumenten ist die Wunde gewöhnlich durch einen Verband angedeutet, der sich in niedrigen Streifen um das Bein oder den Fuss schlingt, dessen Formen aber deutlich unter ihm hervortreten. Wenn der Meister des Reliefs den gleichen Weg einschlagen wollte, so konnte er dies nur durch eine leichte Rauhung bewerkstelligen, die durch Farbe stärker hervorgehoben wurde. Farbe wurde unzweifelhaft in unserem Reliefe angewandt; wenigstens für die Sandalenbänder müssen wir sie voraussetzen. Dass an dem rechten Beine des Sitzenden etwas Auffallendes vorhanden ist, hat auch Petersen bemerkt; er erkannte dies aber nur in der Stellung, während auch schon die Form Aufmerksamkeit verdient. Vergleicht man nämlich dieses Bein mit denen des Herakles und, was noch wichtiger ist, mit dem linken des Sitzenden selbst, so erscheint es auffallend dünn; und während die anderen Beine eine sehr eingehend ausgearbeitete Muskulatur zeigen, fehlt hier fast jede Andeutung derselben. Schon am Gipsabgusse war mir dies aufgefallen. Um mir diesen Umstand zu erklären, erlaubte ich mir am Originale die künstliche, ziemlich dick aufgetragene Patina, die das ganze Relief bedeckt und einer genauen Untersuchung ziemliche Schwierigkeiten macht, an einigen Stellen zu entfernen. So konnte ich feststellen und liess, da der Zutritt zu dieser Sammlung nur überaus selten gestattet wird, es durch Zeugen bestätigen⁶⁸), dass gerade an der entscheidenden Stelle eine Überarbeitung stattgefunden hat. Die Epidermis ist hier hinweggeglättet worden, während an den anderen Stellen die rauhere ursprüngliche zu Tage trat. Ohne Zweifel hat dies der erste Restaurator gethan. Was ihn dazu verleitet, ist nicht schwer zu erraten.

Aus den Fragmenten konnte er den Inhalt der Darstellung nicht erschliessen. Die Farbe war verschwunden und so konnte er sich auch die gerauhten Streifen am Unterschenkel nicht erklären. Des Schiesszeuges wegen sah er einen Apollon in dieser Figur, und so entfernte er kurz und gut, was ihm zu dieser Auffassung nicht stimmen wollte.

Auch die Formen des Torso lassen auf vorgerücktere Jahre schliessen, als man Peirithoos zuerteilen möchte ⁶⁹⁾. Sicherlich fehlt ihnen der Charakter des Jugendlichen. Weder sind sie kraftstrotzend in der Art, wie man etwa einen Herakles und ähnliche Heroen gebildet haben würde, noch zeigen sie die mellephebenartige Zartheit der Theseus ähnlichen Gestalten. An sich sagen die Formen wenig; alles würde auf den leider fehlenden Kopf ankommen. In der Gestalt des Herakles hat aber der Künstler den Beweis geliefert, dass er, wenn er nur wollte, seinen Figuren auch recht wohl den Ausdruck jugendlicher Kraft verleihen konnte.

Auch der Herakles spricht weit mehr für eine Scene des Philoktetmythus als für die Deutung auf Peirithoos. Ohne Köcher und Bogen ist er erschienen; zu ihrem Erben hat er Philoktet eingesetzt. Dass er ehemals in seinem Haare einen Kranz getragen, für welchen zweifelsohne die oben erwähnte kleine Rille bestimmt war, das hat Wolters schon am Gipsabgusse richtig erkannt. Die Rille ist freilich die einzige Spur, da der bronzene, durch kleine Stifte befestigte Kranz selbst natürlich längst der Verwitterung oder der Habgier zum Opfer gefallen ist. Ein bekränzter Herakles aber kann in der grossen Kunst des fünften Jahrhunderts nur der Gottgewordene sein, und so wenig dieser seinen Platz in der Hadesfahrt haben kann, so trefflich passt er für die Abholung des Philoktet, welche durch sein Eingreifen erst ausführbar wurde. Diesen Zug hat auch keineswegs erst Sophokles, der unter den drei grossen Tragikern als letzter den Philoktet dramatisch gestaltete, auf die Bühne gebracht. Wenn für das verwickelte euripideische Drama ⁷⁰⁾, in welchem die mannigfachsten Mittel zur Überredung Philoktets angewendet wurden, und selbst für das sophokleische trotz der unvergleichlichen Mittlerfigur des Neoptolemos eine Lösung ohne *deus ex machina* sich nicht erzielen liess, umsomehr bedurfte Äschylos dieser Aushilfe bei den geringen Kunstmitteln, die er in diesem Drama aufwendete. Welcker erkannte dies nach Droysens Vorgänge, fand aber in allerletzter Zeit Widerspruch bei Jebb und Walther Neumann ⁷¹⁾, welcher diese Lösung für unvereinbar mit den Angaben des Dion Chrysostomos hält. Mit Recht hat Neumann die Stelle (*Or.* 52)

„αὐτὸς (sc. Φιλοκτήτης) εἰς τὴν Τροίαν ἀναγόμενος τὸ μὲν πλεον ἐκὼν, τὸ δέ τι καὶ πειθοῖ ἀναγκαίᾳ, ἐπειδὴ τῶν ὅπλων ἐστέρητο“ auf die äschyleische Tragödie bezogen. Nach dieser ging also Philoktet im grossen und ganzen freiwillig mit, ein bischen war er aber auch „überzeugt“, als man ihm die Waffen genommen hatte. Das soll natürlich eine witzige Bemerkung des Rhetors sein, wenn er die brutale Gewalt als *πειθὸ ἀναγκαία* bezeichnet. Als Thatsache ist aber der Schluss der äschyleischen Tragödie hier nach so zu charakterisieren, dass trotz dieser Nötigung Philoktet noch freiwillig zu seinem Entschlusse kommt. Philoktet wäre ein Held von der allertraurigsten Gestalt gewesen, wenn er sich durch die heimtückische Gewaltthat seines Feindes hätte zwingen lassen. Aber auch die Beredsamkeit des Odysseus kann schwerlich auf den nach der letzten Erfahrung doppelt argwöhnischen Helden ausschlaggebend gewirkt haben. Was nützten Orakelsprüche und Verheissungen, wenn ihnen nicht geglaubt wurde? Philoktets Vertrauen zu Odysseus' Worten konnte unmöglich ohne Vermittelung eines Dritten gewonnen werden. Ohne Vertrauen hätte von einem *τὸ μὲν πλεον ἐκὼν* nicht die Rede sein können. Und dass dieser Dritte dann ein Gott sein musste, ergibt sich aus dem bezeugten Fehlen weiterer handelnder Personen. Dass hinwiederum unter den Göttern keiner so geeignet war, Philoktet gegenüber ein Machtwort zu sprechen, wie Herakles, bedarf keiner weiteren Ausführungen. Die göttliche Einwirkung schliesst aber das *ἐκὼν* gewiss nicht aus; denn am Ende derselben Rede beschreibt Dion den Schluss der sophokleischen Tragödie mit den Worten: *ἐπιφανεῖς Ἡρακλῆς πείθει τὸν Φιλοκτήτην ἐκόντα εἰς τὴν Τροίαν πλεῦσαι*.

Kehren wir zu unserem Reliefe zurück, freilich um bald wieder zur Kritik der litterarischen Überlieferung abschweifen zu müssen. Der rechts stehende muss Odysseus sein. Die Körperformen deuten auf einen Mann, welcher die Jugendblüte bereits überschritten hat. Odysseus' Name war am häufigsten mit diesem Mythos verknüpft. Schneidewin hat das Vorurteil aufgebracht, dass „Odysseus auf Lemnos durchaus nur als Neuerer der Tragödie besonders des Äschylos“ anzunehmen sei⁷²); aber wie geistreich er auch seinen Ausspruch zu begründen suchte, und wieviel Nachfolge er hierin gefunden, es bleibt ein Vorurteil, das auf Überschätzung des Proklosauszuges aufgebaut ist und sicherlich niemals sich soviel Geltung verschafft hätte, wenn nicht hieraus eine recht anmutige „kleine Ilias“ in feinen Fäden um das vertrocknete Gerippe des Excerptes gesponnen worden wäre. Die Teilnahme des Odysseus an der Fahrt nach Lemnos für die epische

Version zu bestreiten, wäre ohne den Auszug aus Proklos wohl niemandem eingefallen. Aus der Übereinstimmung der drei Tragiker würde man sie im Gegenteil für erwiesen gehalten haben; mindestens würde man aber an Pindars klaren Worten nicht zu drehen und zu deuteln gewagt haben⁷³). Welckers Widerspruch gegen das Pressen der Proklosnotizen fand wenig Anklang; trotz alledem hat er in diesem Punkte richtig gesehen. Seine Textänderung möchte ich freilich auch nicht, wenigstens nicht so, übernehmen. Die Stelle lautet: Ὀδυσσεὺς λοχῆσας Ἑλένον λαμβάνει καὶ χρήσαντος περὶ τῆς ἀλώσεως τούτου Διομήδης ἐκ Δήμνου Φιλοκτήτην ἀνάγει. Welcker fügte nach Διομήδης „σὺν Ὀδυσσεῖ“ ein; ich glaube, wenn wir statt Διομήδης: „σὺν Διομήδει“ setzen, so erreichen wir auf weit leichtere Art dasselbe. Es ist hier nicht der Ort, sich ausführlich über die kleine Ilias und über die Kykliker zu äussern. Mag das Epos ursprünglich einen Umfang gehabt haben, selbst von der Anfahrt des Griechenheeres an, was ich allerdings nicht glaube, bis zur Zerstörung der Stadt, was ich sehr gerne glauben will, so ist das nicht zu verkennen, dass die bei Proklos im Excerpte vorliegenden vier Bücher von Anfang bis Ende dem listenreichen Odysseus gewidmet waren⁷⁴). Gegen die wohlausgesonnenen Listen kommen die ehrlichen Kämpfe des Philoktet und Neoptolemos kaum zur Geltung. Schon darum glaube ich nicht, dass er bei diesem Abenteuer soll so sehr in den Hintergrund getreten sein. So wenig Wert man auch sonst den Deklamationen des Himerios beilegen will, die ausdrückliche Berufung auf die epische Tradition, die ihm natürlich auch nur aus Handbüchern bekannt war, verdient doch Beachtung, wenn er (*Or.* XIV 2) Hermagoras mit Odysseus und sich mit Philoktet vergleicht: Ὀδυσσεὺς δὲ αὐτῷ (sc. Ὀμήρῳ) πανταχοῦ τέ ἐστι τῶν ἐπῶν καὶ περὶ αὐτὸν τὰ πολλὰ κάμνων ὁ ποιητῆς ἀλλίσκεται. τῆς μὲν οὖν Φιλοκτήτου νίκης καὶ ὅσα κατὰ τὴν Τροίαν εἰσγάζετο τοξεύων οὗτος ὁ Φιλοκτήτης, Ὀδυσσεὺς ἐλάμβανε τὴν αἰτίαν παρὰ τοῖς Ἑλλήσιν. — Auch die vor wenigen Jahren in zwei Handschriften gefundene Epitome des Apollodor ist wegen ihrer von Bethe nachgewiesenen Verwandtschaft mit Proklos heranzuziehen. Freilich sind in diesem Punkte die Unterschiede beider Berichte besonders auffallend. Die Apollodorepitome berichtet: ἤδη δὲ ὄντος τοῦ πολέμου δεκαετοῦς, ἀθρυμοῦσι τοῖς Ἑλλήσιν Κάλχας θεσπίζει μὴ ἄλλως ἀλῶναι δύνασθαι Τροίαν ἢ τὰ Ἡρακλέους ἔχουσι τόξα συμμαχοῦντα. τοῦτο ἀκούσας Ὀδυσσεὺς μετὰ Διομήδους εἰς Δήμνον ἀφικνεῖται πρὸς Φιλοκτήτην καὶ δόλῳ ἐγκρατὴς γενόμενος τῶν τόξων πείθει πλεῖν αὐτὸν ἐπὶ Τροίαν. Es fragt sich nun, welcher von beiden Berichten dem Epos näher steht. Gerade in dem Differenzpunkte folgt Proklos der bei den Tragikern überlieferten Version, indem er den Orakelspruch Helenos

zuschreibt, während die Epitome mit Kalchas eine andere Quelle benutzt, die wenigstens das Epos sein kann. Wenn ich auch dieses Zeugnis für Odysseus' Rolle in der epischen Behandlung nicht überschätzen will, so ist doch die Zuverlässigkeit des Proklos für die Einzelheiten des Epos durch den Parallelbericht stark erschüttert. Auch das Wandgemälde der Pinakothek, das unglaublicher Weise noch in jüngster Zeit zur Stütze von Schneidewins Ansicht herangezogen wurde, ist eine gar gebrechliche Krücke⁷⁵). Erstens hat Pausanias es kaum noch gesehen; zweitens ist durchaus nicht erwiesen, dass es polygnotisch oder älter war als die tragische Behandlung des Euripides, in welcher gleichfalls die Entwendung selbst eine That des Diomedes war; drittens ist nirgends gesagt, aus wieviel Figuren sowohl dieses wie das Pendant, der Palladionraub dargestellt war. Im Gegenteile, die Zusammenstellung mit dieser gemeinsamen Unternehmung beider Helden lässt nur die Alternative zu, dass entweder auf beiden Gemälden beide Helden, in der Unternehmung begriffen, dargestellt waren, oder dass jedesmal nur ein Held mit seiner Beute als charakteristischem Attribute dargestellt war. Die Zeugnisse gegen Odysseus fallen zusammen. Es gibt aber noch ein wichtiges für ihn, und das bietet Dion in dem oben schon erwähnten Aufsätze. Die Tragödien des Äschylos und Euripides vergleichend, giebt er der ersteren den Vorzug und rühmt von ihr (p. 268): *καὶ οὐδέν γε ἀλλατιούσης τῆς Ἀθηναίας προσεδέχθη πρὸς τὸ μὴ γνωσθῆναι, ὅστις ἐστίν, ὑπὸ τοῦ Φιλοκτιήτου, καθάπερ Ὅμηρος καὶ εἰναι δὴ ἐπόμενος Εὐριπίδης ἐποίησεν*. Die letzten Worte lassen sich nur auf die Philoktetesage beziehen, und besagen, dass Euripides hier der epischen Tradition gefolgt sei, während Äschylos sie vereinfacht habe⁷⁶). Odysseus und Betrug gehörten hiernach unbedingt zur epischen Fassung dieser Sage. Wenn Schneidewin meint, dass für Philoktet im Epos allein die Mitteilung des Orakelspruches und die Hoffnung auf Erlösung von seinem Leiden genügt haben könne, um Odysseus zu folgen, so widerspricht dem auch weiter nichts, als die handgreifliche Tendenz dieses Epikers Odysseus' Listen zu verherrlichen; das allerdings entscheidend. Mehr Vertrauen als Proklos verdient Dion schliesslich noch immer, wenn er auch die Epen ebensowenig wie jener selbst gelesen haben wird. Anstoss nehmen kann man freilich noch an der Zuweisung des Epos an Homer. Die Gelehrten zur Zeit Dions hatten gewöhnlich andere Namen zur Verfügung oder bewiesen ihre gelehrte Skepsis durch Unterdrückung jedes Dichternamens. Dion selbst sieht in Homer nur den Dichter von Ilias, Odyssee und mit einem Zweifel auch vom Margites.

Das sind aber nur die zu seiner Zeit erhaltenen oder populären Dichtungen aus der epischen Zeit. Neben der gelehrten Kritik hielt sich noch eine populäre Tradition, die in Homer den Schöpfer des ganzen troischen Sagenkreises sah und ihm als dem Hauptvertreter des Epos zuschrieb, was irgendwie aus dem epischen Kreise durch genauere oder ungenauere Überlieferung erhalten war⁷⁷). Gelehrt zu schreiben beabsichtigte Dion, der Feuilletonist, am allerwenigsten. Ihm kommt es auch nicht darauf an, mit erborgter Weisheit zu prunken. Weit über Homer, Hesiod, die Tragiker und die bekanntesten Vertreter der anderen Fächer erstreckt sich seine Gelehrsamkeit nie; besonders scheint ihm aber das Studium der Grammatiker verhasst gewesen zu sein, mit welchen nur *Or.* 53 eine sehr oberflächliche Bekanntschaft aufweist. Wenn sich ein solcher Mann dem nachweisbaren Brauche anschliesst und die älteste Tradition des troischen Sagenkreises kurzweg als „homerisch“ bezeichnet, werden wir uns nicht wundern. — Wir kommen also zu dem Schlusse, dass in der sogenannten kleinen Ilias Odysseus und Diomedes gemeinsam nach Lemnos zogen und die Hauptrolle dem durch Athenas Gunst und Kunst verwandelten Odysseus zufiel.

Aber selbst, wenn man trotz aller Gegengründe dabei beharren wollte, in dem Auftreten des Odysseus den Einfluss der Tragödie zu erkennen, so würde ein solcher bei einem attischen Künstler aus der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts nicht Wunder nehmen können. War Äschylos der Neuerer, so bewiese die Nachfolge des Euripides und Sophokles zur Genüge wie populär diese Umformung in kurzer Zeit geworden war.

Äschylos Tragödie muss entschieden eine Scene geboten haben, welche dem Torloniarelieff genau entsprach, selbstverständlich die Schlusscene. Schon oben ist darauf hingedeutet worden, dass die Darstellung weniger den Charakter einer entscheidenden Handlung besitzt, als den einer Unterredung. Hier liegt aber die Lösung des Konfliktes auch thatsächlich in der Rede, der Überredung; in diesem hochwichtigen Gespräche ist gerade der Hauptpunkt der Sage festgehalten. Odysseus wollte Philoktet zu dem Schritte überreden, der den langwierigen Krieg entscheiden sollte; aber vergebens hat der redgewandteste aller Hellenen seine Kunst aufgeboten. Da erscheint der Gott Herakles; mit der Linken berührt er den Rücken seines Schützlings. Dieser wendet sich vom Feinde zum Gotte, und das ist der Moment, in welchem der Wandel entschieden ist. Darum hat ihn



Philoktet und Odysseus.
Griechische Gemme.

auch der Künstler gewählt. In dieser feinen Auswahl des entscheidenden Momentes, die sich nicht beirren lässt durch äusserlich packende, sogenannte dankbare Motive stellt sich das Torloniarelief unmittelbar neben das Orpheusrelief: Orpheus hat sich soeben umgewandt und in demselben Augenblicke berührt Hermes die der Unterwelt verfallene Eurydike. Und man sehe nur hin, wie vortrefflich in dem Relief Torlonia dieses Augenblickliche zum Ausdrucke gekommen ist, die Handlung des Hinkehrens zum Herakles! Sachte lüpfte Philoktet den rechten Oberschenkel, so dass der Moment fast schon zu „transitorisch“ für eine künstlerische Darstellung ist. Den Thatbestand hat auch Petersen schon richtig erkannt, nur konnte er ihn nicht befriedigend erklären. Für meine Deutung aber spricht er wieder als „charakteristische Einzelheit“ ein recht gewichtiges Wort. Möglicherweise ist in dieser Haltung des Beines auch noch eine leichte aber genau beobachtete Andeutung des körperlichen Schmerzes zu sehen, den die eiterige Wunde bereitet, der bei diesem Lüpfen nachlassen muss. Doch hiermit ich lege vielleicht schon hinein, statt herauszulesen.

Allerdings scheint mancher Umstand Widerspruch zu erheben. Petersen behauptet dies von der Gleichheit der Gewandung bei Philoktet und Odysseus⁷⁸⁾. Beide erscheinen sie wie wohlhabende attische Bürger des fünften Jahrhunderts. Wie im tiefsten Frieden tragen sie Knotenstöcke und nur die Schwerter zeigen an, dass die Handlung im Verlaufe eines Krieges sich abspielt⁷⁹⁾. Beide gehören aber derselben Klasse von Heroen an und allein hierauf beruht die Gleichheit des Kostüms. Mit Herakles ist das etwas anderes; er ist ein höheres Wesen und führt die nur ihm zukommenden Attribute, Löwenfell und Keule; dass der Kranz und das Fehlen des Bogens ihn für diese Scene charakterisieren, wurde schon oben auseinandergesetzt. — Gewichtiger sind die Zweifel, welche dem verhältnismässig günstigen Zustande entspringen, in welchem wir Philoktet hier antreffen. Er ist nicht in Lumpen gehüllt, wie wir ihn nach den Schilderungen der Tragiker erwarten würden. Seine Chlamys trägt durchaus nicht Spuren des Elendes; im Gegenteil, sie wird sogar durch eine recht elegante Spange zusammengehalten. Hier verlangt aber ein richtiger

Gedanke Petersens Beachtung. Eine Verwendung aller charakteristischen Einzelheiten lag am allerwenigsten in der Absicht des Künstlers. Ihm kam es weit mehr darauf an, den Beschauer in eine der Situation entsprechende Stimmung zu versetzen. Wollte er dies aber, so durfte er nicht den Eindruck des Elendes vorwalten lassen in dem Momente, da es glücklich sein Ende gefunden hat. Die freudige Morgenröte, die für Philoktet jetzt aufgeht wie für das gesamte Griechenheer, verbot dies sogar. Noch stand auch der Typus des Philoktet nicht so fest in der griechischen Kunst, dass eine eigene Auffassung als empfindlicher Verstoss gegen die Tradition zu betrachten wäre. Auch zeigen spätere Darstellungen noch, dass ein gut gekleideter Philoktet durchaus keine Unmöglichkeit ist; und zwar nicht nur etruskische Aschenkisten⁸⁰⁾ sondern auch der hier (S. 34) abgebildete echt griechische Stein, welcher sicherlich der besten Zeit angehört. — Schlecht stimmen wollen ferner zum Philoktet die Sandalen. Ich glaube hierfür jedoch den Kopisten verantwortlich machen zu dürfen, ohne mich einem berechtigten Vorwurfe wegen Willkür auszusetzen. In diesem Punkte schalteten, wie wir am Orpheusreliefe gelernt haben, die Kopisten mit ganz besonderer Freiheit. Von dieser Seite aus kann also auch kein stichhaltiger Einwand gegen meine Erklärung erhoben werden.

In der Tragödie des Äschylos hatten wir oben die Quelle wieder-erkannt, welcher der Künstler — wenigstens aller Wahrscheinlichkeit nach — in der Ausgestaltung der Situation gefolgt war. Das kann uns auch nicht Wunder nehmen, denn die Beliebtheit dieser Dichtung erhellt nicht nur aus dem Urtheile des Dio Chrysostomos; eine ganze Reihe geschnittener Steine legt hierfür Zeugnis ab⁸¹⁾, und in einem Reliefe, dessen Veröffentlichung mir Herr Dr. Wolters freundlichst gestattete, glaube ich dieselbe Quelle erkennen zu dürfen. Dieses Relief befindet sich in Smyrna in der Sammlung Purser. Gefunden wurde es auf der Stätte des alten Aphrodisias. In seiner tektonischen Form sowie im Stile erweist es sich als Seitenstück des durch Roberts Veröffentlichung bekannten Athena-Poseidonreliefes⁸²⁾, welches, wie es scheint, von demselben Fundorte in das Museum der evangelischen Schule von Smyrna gelangt ist. Beide Stücke dienten zur Verzierung einer rechteckigen Basis und zwar verkleidete das 0,71 m breite Athena-Poseidonrelief eine Lang-, das Philoktetrelief mit nur 0,53 m Breite eine Schmalseite. Dafür reichte das letztere mit seiner Höhe von 0,845 m weiter nach unten, da die Höhe des entsprechenden Stückes am anderen

Reliefe nur ca. 0,71 m beträgt. Die Dicke der Platte beträgt in beiden Fällen am Reliefgrunde ca. 0,06 m, die grösste Reliefhöhe 0,05 m. Beachtenswert ist in beiden die Abrundung der linken unteren Ecke, während die anderen Ecken scharf rechtwinklig zusammengehen. Die augenfälligste Ähnlichkeit bilden aber die unter den Bodenlinien befindlichen kleinen Nischen mit je einem Tiere, unter dem Philoktetrelief einer Schlange, unter dem anderen einem Delphine, der sich um einen Anker windet. Unwesentlich ist, dass sich der Delphin in der Mitte der Platte befindet, während die Schlange erheblich nach rechts gerückt ist; ihre Bedeutung für die Darstellung ist sicher die gleiche, erklärend-attributive.

Philoktet sitzt nach links auf einem Felsen. Über diesen ist das Himation gelegt, von welchem ein Zipfel über den rechten Oberschenkel fällt. Der Oberkörper ist so gedreht, dass wir ihn vollständig in Vorderansicht sehen. Während die linke Hand drei Pfeile umklammert, hält die rechte den rechten auf den linken Oberschenkel gesetzten Fuss. Die Handlung ist ohne weiteres klar; Philoktet weist dem vor ihm Stehenden seine Wunde. Ohne Frage ist dieser Odysseus; er trägt die für ihn charakteristische gegürtete Exomis und den Pilos; über seine linke Schulter ist das Himation gelegt; mit den Händen fasst er eine sehr lange Lanze. Während Philoktet barfuss dargestellt ist, trägt Odysseus Sandalen, deren Bänder aber nur in ihren oberen zusammengeknöteten Teilen plastisch wiedergegeben sind, während die unteren der malerischen Vervollständigung überlassen waren. Die Schlange steht inhaltlich wie tektonisch ausserhalb der Darstellung; sie ist aber eine attributive Erklärung des Vorganges, indem sie die Quelle des Übels veranschaulicht. — Die Arbeit ist recht minderwertig. Die Angabe der Augensterne, die rohe Bohrarbeit an den Grundfalten, an Haar und Bart, weist das Relief der Zeit des Commodus zu, in dessen Porträts wir die entsprechende Manier wiederfinden⁸³).

Sicherlich liegt diesem späten Erzeugnisse römisch-griechischer Kunst ein älteres Vorbild zu Grunde, ebenso wie Robert ein solches für das Athena-Poseidonrelief mit Recht angenommen hat. Zur Beurteilung der für uns wichtigsten Frage, welcher dichterischen Quelle die Darstellung folge, wäre es von Wert, das ungefähre Alter des Vorbildes festzustellen. Eine allgemeine Grenze nach oben ergibt sich aus der Behandlung des landschaftlichen Elementes und aus der Stellung des Odysseus⁸⁴). Die Angabe des Felsens, auf welchem Phi-

loktet sitzt, ist durch die Sachlage geboten; dieses Element wäre selbst im fünften Jahrhunderte denkbar. Dass aber die Unebenheit des Bodens ein Motiv für Odysseus' Stellung bietet, indem dieser den



Philoktet und Odysseus. Relief in Smyrna.

linken Fuss auf einen ziemlich hohen Felsvorsprung setzt, das spricht für spätere Zeit, wie auch das Zusammenwirken dieses Motivs mit dem Aufstützen auf die grosse schwere Lanze. Vor der Mitte des vierten Jahrhunderts kann diese komplizierte Stellung eines ruhig

stehenden Mannes nicht geschaffen sein, kaum vor Lysipp, an dessen Poseidon dieser berühmte Seeheld stark erinnert, zumal sich der Poseidon des Athena-Poseidonreliefs recht eng an die isthmische Statue anschliesst. In dieser Zeit hatte das Drama vollständig über das Epos gesiegt. Im Volksbewusstsein lebte die Mehrzahl der Sagen in der Gestalt fort, welche ihnen die grossen Tragiker gegeben. Die mannigfachen Behandlungen des Mythos durch Tragiker minderen Ranges dürfen wir wohl für unser Relief ausschliessen; gegen Achaios und Theodektes sprechen sogar entscheidende Gründe. Auch Sophokles kann dem Bildhauer nicht vorgeschwebt haben, da in seiner Tragödie für ein solches tête à tête zwischen Odysseus und Philoktet kein Raum ist. Äschylos und Euripides bleiben allein übrig. In beiden fällt Odysseus die Hauptrolle zu; in beiden naht er als teilnahmevoller Leidensgefährte dem Helden. Die Rückführung auf Euripides stösst jedoch auf ernste Schwierigkeiten. In der ersten Scene, die uns in der Paraphrase des Dion Chrysostomos vorliegt, (*Or.* 59) spricht Philoktet kaum von den gegenwärtigen Schmerzen, so dass wir hier nur an eine spätere Scene denken könnten, in welcher Odysseus mit heuchlerischer Teilnahme Philoktets Aufmerksamkeit von den Pfeilen abzieht, die Diomedes inzwischen stiehlt. Für diese würde aber die wichtige Figur des Diomedes fehlen. Will man diesen Umstand durch Raumangel entschuldigen, so ist ein anderes Bedenken die Thatsache, dass Philoktet seine Pfeile zu fest umklammert hält, als dass man an ein Entwenden derselben denken könnte. Auch eine euripideische Scene kann also nicht das Verständnis der Darstellung erschliessen. Zu Äschylos stimmt sie aber um so besser. Hier hat Odysseus alles selbst auszuführen. Jetzt ist er noch beschäftigt, das Vertrauen des argwöhnischen Helden zu gewinnen; in einer späteren Scene wird ihm auch der Raub der Pfeile gelingen.

Eine griechische Originalarbeit ist das Torloniarelief nicht, wohl aber die Kopie nach einem im Altertume weithin bekannten, ja berühmten Werke, wie durch eine grosse Anzahl von Monumenten bewiesen wird. Diese stellen zwar durchweg andere Gegenstände dar, in der Komposition und in vielen Einzelheiten giebt sich jedoch ein unverkennbarer Zusammenhang mit unserem Reliefe kund. In der Verwertung dieses Materiales sich Schranken aufzuerlegen, ist besonders schwer; ich will nur die alleraugenfälligsten Beispiele heran-

ziehen, von denen ich aber dafür einige noch als wertvolle Zeugen für die Richtigkeit meiner Deutung in Anspruch nehmen kann.

In erster Reihe ist hier ein Relieffragment des Louvre zu nennen⁸⁵). Erhalten ist nur der grösste Teil der sitzenden Figur — Kopf, Hals,



Griechisches Relief im Louvre.

Schultern, der linke Arm und bedeutende Teile des rechten fehlen — und die Beine des rechts Stehenden. Die Reste ähneln den entsprechenden Teilen des Torloniareliefs in wahrhaft überraschendem Masse, so dass Matz und Geffroy geradezu eine Replik desselben vor sich zu haben glaubten⁸⁶). Umsomehr verdienen die Abweichungen Beachtung. Helbig, der sie zwar nur unvollkommen erkannte, zog schon ihret-

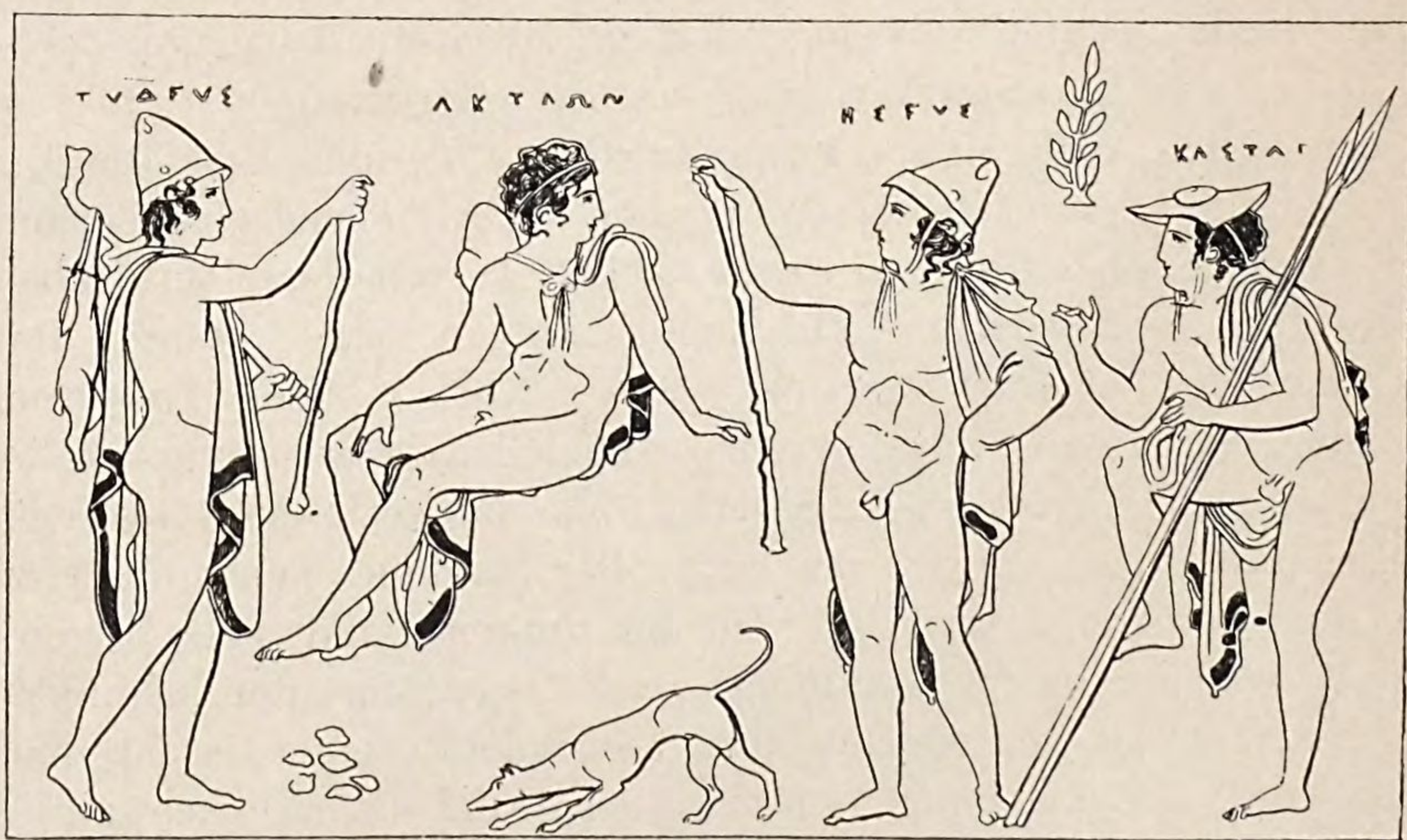
wegen jene Annahme in berechtigten Zweifel. Der linke Arm ist vorgestreckt und erhoben in diesem; in jenem ist er gebeugt und gesenkt. Er stützt sich auf einen dicken Knotenstock, dessen unteres Ende unter dem linken Fusse wieder zum Vorschein kommt. In der Haltung des rechten Beines ist jede transitorische Bewegung völlig verschwunden. Mit der ganzen Sohle steht der Fuss auf dem Boden auf, und von einer Wunde oder einem Verbande ist nicht das mindeste zu merken, wie ich durch eine freundliche Mitteilung von Herrn Héron de Villefosse belehrt werde. Die Haltung des fast vollständig in Profil gerückten, meines Erachtens jugendlichen Torso beweist ferner, dass der Kopf nicht rückgewandt gewesen sein kann wie im Torloniareliefe, sondern dem rechts Stehenden zugekehrt war⁸⁷). Von Einzelheiten ist besonders das Fehlen des Schwertes bemerkenswert. In den Resten des rechts Stehenden sind derartig schwerwiegende Abweichungen nicht zu erkennen. Selbst das Schwert hat ihm, wie ich glaube, nicht gefehlt; ohne einen diesbezüglichen Rest würde der Künstler, welcher sie zu einer Athena ergänzte, doch kaum die Göttin mit diesem auffallenden Attribute ausgestattet haben.

Eine dritte Figur haben wir schwerlich für das Pariser Relief vorauszusetzen; bei der Profilstellung des Sitzenden würde sie sich nur schlecht in die Komposition fügen. Trotz alledem führt aber die grosse Übereinstimmung in der Gesamtanlage und in den charakteristischen Einzelheiten — man beachte die Gewänder, die nach hinten aufgestützte Hand des Sitzenden, das Schiesszeug — zu dem sicheren Schlusse, dass der Künstler des Pariser Reliefs in bewusster Anlehnung an das Philoktetrelief geschaffen. Helbig hat mit trefflichen Beispielen daran erinnert, dass sich spätere Künstler in ihren Neuschöpfungen an ältere Kompositionen und Gestalten auch bei völliger Änderung des Sujets anschlossen. Wie weit sie dabei diese festzuhalten suchten, sieht man z. B. an den Orestesgruppen in Neapel und Paris, ferner an „Schlaf und Tod“ von S. Ildefonso. Ein ähnlicher Fall liegt auch hier vor, der dadurch besondere Bedeutung gewinnt, dass der Künstler zu den Meistern seines Faches gehörte. Nicht schulmässig wie Stephanos und ähnliche kopierte er technisch die Vorlage. Er setzt sie um in den Stil seiner Zeit. Die Formensprache ist durchaus die virtuos-fertige der lysippischen Periode und für diese bedeutet das Relief eine Originalarbeit. Die Behandlung des Torso und der Gewänder ist von wunderbarer Frische. Was dargestellt war, lässt sich aber leider nicht mehr erkennen. Peirithoos

und Philoktet scheinen mir in gleicher Weise ausgeschlossen. Der Bogen, den hier gewiss niemand dem Sitzenden absprechen wird, lässt mich am ersten an Apollon denken, der uns in ähnlicher Stellung auf Münzen häufig begegnet; die linke Hand würde dann einen Lorbeerstamm berühren, den man aus den Resten vielleicht ebensogut herstellen kann wie einen Knotenstock. Auf den rechts Stehenden wage ich meine Vermutungen nicht zu erstrecken.

Ein anderes Relief, der Sammlung Ince Blundell Hall angehörig, welches gleichfalls dem Philoktetrelief sehr nahe steht, wurde von Petersen aus dieser Veranlassung veröffentlicht⁸⁸). Auch dieses Relief ist unvollständig erhalten. Wir sehen noch drei männliche Figuren und rechts davon den Stab einer vierten. Zweifelhaft dagegen scheint mir, dass, wie Petersen vermutet, der Hauptvorgang erst links von dem erhaltenen Teile sich abgespielt haben soll, und diese Jünglinge nur müssige Zuschauer desselben abgeben. Abweichend vom Torloniarelief sitzt die Mittelfigur im Profil nach links mit derselben Haltung des Kopfes. Der verstümmelte Gegenstand in seiner rechten Hand kann nur ein Schwert oder ein dünner Köcher sein. Die beiden Stehenden werden von vorne gesehen. Die Charakterisierung des links Stehenden als Herakles ist aufgegeben, wie die Reste eines im Nacken getragenen Petases zeigen. Ein wertvoller Umstand macht den rechts Stehenden besonders wichtig. In der linken Hand hält er einen Spitzhut, welcher in der Abbildung zwar als ergänzt (durch Punktierung) bezeichnet ist, von welchem aber Michaelis in seiner Beschreibung, gestützt auf Untersuchung eines in der Hand befindlichen antiken Restes, ausdrücklich sagt: „*left hand seems to have hold a similar object*“. Man muss schon ausserordentlich und grundsätzlich skeptisch sein, wenn man diesen Umstand bei einer dem Odysseus eines nahestehenden Monumentes entsprechenden Figur ganz dem Zufalle zuschreiben will. Ob Apollodor wirklich der erste war, der Odysseus mit dem Pilos ausstattete, ist belanglos, nach den spitzen Helmen von Gjöl Baschi aber nicht einmal wahrscheinlich. Ich will zwar nicht geradezu behaupten, dass der Odysseus des Philoktetreliefes auch wirklich den Spitzhut getragen, aber den Verfertiger des Inceschen Reliefs konnte ein Odysseus auch ohne diese, sonst für ihn charakteristische Kopfbedeckung sehr wohl an sie erinnern und ihn zur Verwendung derselben bestimmen. Wie die Figuren zu benennen seien, das lässt sich bei der starken Verwitterung und der Unvollständigkeit des Reliefs nicht mehr entscheiden. Das Ganze will meines Erachtens weiter nichts darstellen,

als eine Gruppe von unter irgendwelchem uns verlorenen Gesichtspunkte zusammengehörigen Heroen, wie wir solche des öfteren in Vasengemälden finden, und wie wir eine trotz aller geistreichen Kombinationen auch in dem rhodischen Gemälde des Parrhasios voraussetzen müssen. — Mit Recht zog Petersen hier auch die Münchener Argonautenvase heran, auf welcher der sitzende, sich umblickende Boreade dem Philoktet des Torloniareliefes noch weit näher steht⁸⁹⁾. Die Umwandlung der Knotenstöcke in Lanzen beweist aber auch, dass jene zu einer gewaltsamen Untersuchung, wie es doch auch die des Peirithoos und des Theseus war, durchaus unvereinbar waren.



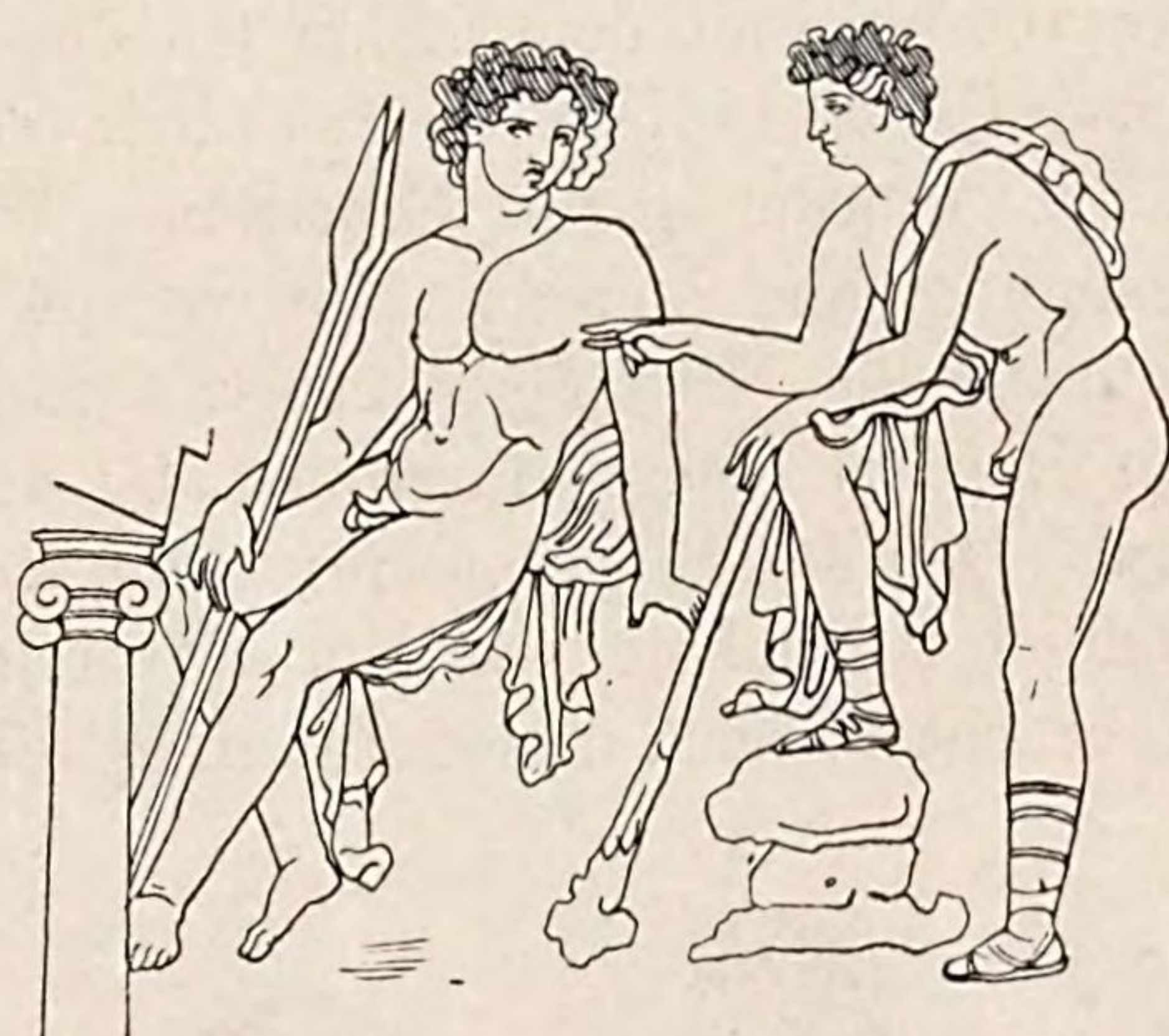
■ Heroen auf der Jagd.

Fast wie ein ^TZwischenglied zwischen dem Philoktetrelief und dem von Ince Blundell Hall mutet uns der Heroenverein eines Vasengemäldes an, das der ersten Hälfte des vierten Jahrhunderts angehören mag⁹⁰⁾. In malerischer Art wird die Landschaft mit ihren Unebenheiten der Komposition dienstbar gemacht. Vier Jäger, welche durch die Beischriften als *TVAEVΣ*, *AKTAΩN*, *ΘΗΣΕΥΣ* und *ΚΑΣΤΩΡ* bezeichnet werden, rasten von ihrem Werke. Der letzte, mit aufgestütztem Fusse nach links stehend, macht den Eindruck eines unorganischen Anhängsels zu der geschlossenen Gruppe des anderen. Diese aber wiederholen — allerdings im Spiegelbilde — die Komposition des Torloniareliefes, selbstverständlich mit Hinweglassung der charakteristischen Einzelzüge. Der Sitzende, Aktaion, mit der Chlamys bekleidet, ähnelt

dem Philoktet in noch weit höherem Grade als der Sitzende des Inceschen Reliefs. Bei den Stehenden stimmt besonders die Haltung der Beine überein. — Diese Figuren waren in den gebräuchlichsten Typenvorrat der unteritalischen Vasenmalerei übergegangen. So kehren z. B. Aktaion und Kastor, der mit dem aufgestützten Fusse, auf der grossen Unterweltvase von Karlsruhe als Peirithoos und Theseus wieder; in den anderen Unterweltvasen aber steht diese Gruppe schon erheblich ferner.

Noch handgreiflicher ist die Benutzung unseres Reliefs — natürlich nur eine sehr indirekte — für ein sehr fein gezeichnetes und — was von grosser Bedeutung ist — attisches Vasenbild der Wiener Sammlung⁹¹⁾. Hier ist die Gruppe des Herakles und Philoktet in zwei Jünglingen nachgebildet, während die drei anderen Figuren der Darstellung freiere Zuthaten sein mögen. Die Abbildung (S. 44) ersetzt weitere Erläuterungen.

Es würde zu weit führen, alle Vasenbilder aufzuzählen, in welchen eine Einwirkung dieser Komposition zu erkennen ist. Nur eines will ich noch hinzufügen, da es nicht nur sich besonders eng an sein Vorbild anschliesst, sondern auch direkt als Probe auf



Theseus und Peirithoos.
Von der Karlsruher Unterweltvase.

die Richtigkeit meiner Deutung des Reliefs angesehen werden kann. Es ist dies das Bild einer hohen unteritalischen schlanken Amphora des Museo etrusco in Florenz. Die Figuren sind mit Deckfarben aufgetragen. Die nackten Teile sind weiss mit gelber Innenzeichnung, die Gewänder der Stehenden rotbraun, das des Sitzenden gelb. Das Polster auf seinem Stuhle ist rotbraun. Die Zeichnung bei Passeri⁹²⁾, nach welcher mit leichten Korrekturen der hier gegebene Zinkdruck hergestellt ist, ist ziemlich genau; nur sind die Sandalen des Sitzenden übersehen worden. Wenn auch der Künstler gewiss nicht die Absicht hatte, Philoktets Erlösung darzustellen, so ist doch hier die Nachahmung des Reliefs so unverkennbar, als nur irgend möglich. Wieder muss man allerdings das Vasenbild im Spiegel betrachten, und ich habe es darum auch hier in der Abbildung entsprechend umgekehrt. Es

scheint mir nicht ganz ausgeschlossen, dass die Darstellung irgend eine mythologische Bedeutung haben kann; indessen ist diese nicht zu ermitteln, und wir müssen uns mit dem äusseren Sachverhalt begnügen. Im Innern eines Gemaches sitzt ein älterer Mann, der den Kopf zurückwendet zu einem Jünglinge, während vor ihm ein älterer Mann steht, welcher im Redegestus die Hand erhebt. Natürlich fehlt es nicht an Abweichungen. Die Mittelfigur sitzt auf einem Stuhle statt des Felsens; sie ist reicher gekleidet; das Schiesszeug fehlt, ebenso das Motiv der nach hinten aufgestützten Hand. Die dem Herakles entsprechende Gestalt trägt statt seiner Attribute Chlamys, Petasos und Lanze; um so genauer stimmt sie, selbst in Einzelheiten der Gewandung, mit dem Stehenden des Wiener Vasenbildes überein. Die dritte Figur endlich weicht ab in der Haltung des Oberkörpers und in der Anordnung des Himation. Weit mehr fällt aber die Übereinstimmung der anderen Motive auf. Auf einer Seite ein Redender, welcher der Mittelfigur etwas auseinandersetzt; diese wendet sich von ihm zu einem Jünglinge ab, der ihr die Hand auf den Rücken legt. Der Jüngling entspricht in seiner Stellung dem Herakles mit einziger Ausnahme von der Haltung des einen Armes; auch das ist zu beachten, dass dieser Jüngling allein von den dreien einen Kranz trägt.



Vasenbild in Wien.

Bei der Mittelfigur beachte man besonders den Umriss der Beinpartie. Da der Vasenmaler aber nicht die ganz individuelle in der Situation begründete Stellung des Philoktet verwenden konnte, legte er die Beine kreuzweise übereinander, wodurch er dieselben Linien erhielt. Auch der dritten Figur gab er übereinandergeschlagene Beine; aber auch hier wahrte er den Umriss der Füße, ~~die in dem~~

Relief allein unter dem Gewande sichtbar sind. Knotenstock und Schwert erinnern besonders lebhaft an unseren Odysseus, und da kann man den Spitzhut doch gewiss ebensowenig für zufällig halten, wie die Bärtigkeit der Odysseus und Philoktet entsprechenden Figuren. Wenn ich auch dieses unsrem Reliefe am nächsten stehende Vasen-



Unteritalisches Vasenbild in Florenz.

bild erst durch einen freundlichen Hinweis Bruno Sauers zu Gesicht bekam, als für mich meine Deutung des Reliefs längst fest stand, so glaube ich doch, dass diese hierdurch eine ganz wesentliche Stütze erhält.

Noch zwei andre Monumente darf ich nicht übergehen, wenn ich von dem grossen Einflusse dieser Philoktetdarstellung auf die

Künstler spreche. Das erste ist das Relief eines marmornen Diskus im Münchener Antiquarium⁹³). Herakles sitzt, nach rechts gewandt, auf einem kunstvoll gearbeiteten Sessel, während ein Knabe in der römischen Sklaventracht ihm eine Wunde am rechten Oberschenkel verbindet. In der Art des Sitzens erinnert Herakles am meisten an die Gestalt des Pariser Reliefs welches man mehrfach für eine direkte Replik des Philoktetreliefes gehalten; man vergleiche besonders die aufgestützte Hand, das sein Löwenfell überdeckende Gewand auf dem linken Oberarm und den die Keule ersetzenden Stock. Der Zusammenhang ist mir hier freilich noch dunkel, da die Stellung des Parisers vielleicht erst bei der Übertragung der Komposition auf einen anderen Gegenstand so gestaltet wurde. Hier fehlen aufklärende Zwischenglieder, möglicherweise eine abgewandelte, mehr dem Diskus entsprechende Philoktetdarstellung. Zu verwundern wäre es dann gewiss nicht, wenn ein Künstler für einen verwundeten Herakles auf ein Philoktetmonument zurückgegriffen hätte, indem er sich unwillkürlich des Helden erinnerte, in dessen Schicksalen eine Wunde am Beine solch verhängnisvolle Rolle spielte.

Zum zweiten möchte ich an eine bronzene Helmwanne des Berliner Museums erinnern. „Auf einem Felsen ein bärtiger Held, mit schmerzvollem Ausdruck die Rechte an die Stirn legend und hinausblickend⁹⁴).“ Der Held ist mit der durch eine kunstvolle Spange gehaltenen Chlamys bekleidet und hat den Pilos auf dem Kopfe. Hinter ihm liegen am Felsen zwei Speere, vor ihm ein Schwert mit Gehänge. Furtwängler glaubte eine Verwandtschaft mit einer Kupfermünze von Lamia vorhanden und danach Philoktet dargestellt. v. Sybel erkannte erstens richtig, dass andere Darstellungen des Philoktet auf Lemnos dem Bronzerelief noch weit näher stehen, so ein Karneol in Berlin, eine Silbermünze von Lamia und das oben wiederholte Vasenbild, und zweitens, dass es sich nicht um Philoktet, sondern einen anderen im Typus des Philoktet dargestellten Helden handle; sein Vorschlag, Odysseus auf Ogygia in ihm zu erkennen, trifft entschieden das richtige. Das Stück stammt aus Griechenland, und es ist wohl nicht zu kühn, dann den direkten Einfluss des parrhasischen Gemäldes anzunehmen. Für einen verlassenen, sich von einer Insel hinwegsehnenden Helden konnte diese Darstellung die beste Anregung geben. Mit dem Torloniareliefe stimmt das allgemeine Sitzschema, abgesehen von der Kopfwendung, die Chlamys mit der Spange und die nach hinten aufgestützte Hand. Bogen und Köcher passten natürlich zu Odysseus in dieser

Situation nicht; ihre Ersetzung durch die weniger charakteristischen Speere kann man nur billigen.

Wir konnten hiermit feststellen, dass zwei berühmte Darstellungen des Philoktet auf Lemnos vielfach von Künstlern benutzt worden sind, die eine des verlassenen Helden und die andere seiner Erlösung; ferner, dass diese beiden Darstellungen sich in der Bildung des Helden selbst verhältnismässig nahe standen. Die nächstliegende Frage, nach dem kunstgeschichtlichen Verhältnisse beider, lässt sich leider mit unseren Mitteln nicht entscheiden. Hat Parrhasios, auf den wir doch wohl mit annähernder Sicherheit den verlassenen Philoktet zurückführen dürfen, sich angelehnt an die Darstellung der Erlösung, oder hat der Künstler des Reliefs bzw. sein Vorbild die Darstellung des Parrhasios erweitert? Eine dritte Möglichkeit — und zwar meines Erachtens die einleuchtendste — ist, dass beide auf dasselbe ältere Vorbild zurückgehen. Der Philoktet des Thasiers Aristophon könnte dafür in Betracht kommen; mit stichhaltigen Gründen hat Milani seine Annahme, dass er dem des Pythagoras geähnelt, wenigstens nicht zu stützen versucht. Doch das ist durch das Bild des Aristophon bewiesen, dass der verlassene Philoktet in der älteren monumentalen Wandmalerei vertreten war, und bei der führenden Stellung dieser Kunst im fünften Jahrhundert würde ich auch in ihr am liebsten das Vorbild eines solch einflussreichen Motives suchen⁹⁵).

III.

Das Torloniare Relief hatte ein ausführlicheres Eingehen verlangt, als vielleicht dem äusseren Gleichgewichte dieses Schriftchens dienlich war. Um so kürzer darf ich mich aber in Betreff des dritten hierher gehörigen Reliefs, Medea und die Peliaden⁹⁶⁾, fassen. Über die Bedeutung bestehen keinerlei Zweifel mehr, nachdem Michaelis die von Brunn aufgeworfenen Bedenken betreffs der Namensverteilung zurückgewiesen hat. Auch dieses Relief gehört zu den im Altertume vervielfältigten. Das wichtigste Exemplar befindet sich bekanntlich im lateranischen Museum. Den antiken Ursprung der Berliner Replik anzuerkennen, fällt mir aus stilistischen Rücksichten schwer; zum mindesten hat die Überarbeitung den antiken Formencharakter völlig aus dem Werke verdrängt. Das aber ist durch das Zeugnis zweier Zeichnungen unanfechtbar, dass ein dem lateranischen Exemplare sehr nahestehendes nunmehr verschollen ist. Eine Originalarbeit scheint mir auch das lateranische nicht zu sein. Die starke Zusammendrängung der Hauptfigur, Medea, am linken Rande, so dass sie nur wenig mehr als ein Fünftel der Reliefbreite einnimmt, kann unmöglich dem Erfinder dieser Komposition zugeschrieben werden. Auch die Ausführung der Falten des Chitonüberschlages bei der rechts stehenden Peliade macht mir einen handwerkmassigen Eindruck. Die Kopie ist indessen von einer Stiltreue, dass sie bei besserer Erhaltung eine treffliche Grundlage abgeben würde.

Einen weiteren Vertreter dieser Reliefart hat Michaelis in der Mittelgruppe der „Kleomenesara“ kürzlich erkannt⁹⁷⁾. Dass er mit diesem Gedanken das Rechte getroffen, wird durch ein Elfenbein-

kästchen des South Kensington Museums bestätigt⁹⁸), von welchem mir eine Photographie durch die Liebenswürdigkeit Hans Grävens vorliegt. Dieses Relief, wiewohl von nicht hervorragender Ausführung und kleinen Verhältnissen, ist in vielen Punkten zuverlässiger als die Florentiner Ara, und gerade, was Michaelis dort am anstössigsten schien, tritt hier bedeutend gemildert auf oder fehlt sogar ganz. Die schlep-
penden Beine sprach Michaelis mit Recht dem Vorbilde ab und hielt sie für eine Manier des Verfertigers der Ara. In dem Elfenbeinreliefe ist Achilleus' Körper so weit in Vorderansicht gerückt, als es nur das Motiv — er ergreift beide Arme Iphigeneias — erlaubt; die Zehenlinie des linken Fusses ist gleichfalls nach vorn gekehrt, und der Fuss minder weit nach aussen gehalten. Bei Iphigeneia ist von diesem „Schleppen“ vollends nichts mehr zu merken; in der Stellung ist sie das vollkommene Gegenbild der Eurydike des Orpheusreliefs. Nur Kalchas hat, wenn auch sonst stärker nach vorn gedreht, den rechten Fuss ebenso weit zurückgesetzt wie auf der Ara. Auch in der Gewandung ähnelt die Iphigeneia des Elfenbeinreliefs weit mehr der Eurydike. Der Überschlag schneidet nicht so geradlinig und hart ab, sondern bildet einen, wenn auch primitiven, Faltenbogen, welchen dann der Künstler nachlässigerweise nach rechts hin ohne Trennung in die Ampechonionfalten übergehen liess. Iphigeneias Schulter ist auch hier entblösst wie auf der Ara, aber sicherlich ist das eine zugleich mass- und reizvolle Andeutung der bevorstehenden völligen Entblösung für das Opfer. Die Haltung der Arme ist auf dem Kästchen zu seinem Nachtheile verändert. An der Ara ruht der rechte Ellenbogen auf der linken Hand; es ist die bekannte Stellung des sinnenden Versunkenseins, wie wir sie von einer Peliade, von den Mägden des Odysseus, vielen Grabreliefen u. s. w. kennen. Am Kästchen fasst die Linke einen Gewandzipfel, während die Rechte wie im Redegestus erhoben ist; beides spielende, der Situation unangemessene Motive. Bemerkenswerte Einzelheiten sind Achilleus' Ausstattung mit dem ihm zukommenden Schwerte, wodurch auch die im Arareliefe so unschöne Linie von seiner Schulter zum Fusse erheblich gebessert wird, und, was dem Elfenbeinrelief in meinen Augen besonderes Vertrauen erwirbt, das Fehlen der Scheide bei dem Priester Kalchas, der nur im besonderen Ausnahmefalle sich des Schwertes bedient.

Agamemnon, der auf dem Arareliefe verhüllten Hauptes der Handlung den Rücken kehrt, ist auf dem Kästchen am meisten verändert. Als unorganischen Zusatz für jenes hatte Michaelis ihn auch

richtig erkannt. Ob Timanthes dieses Motiv erst erfunden hat, lässt sich nicht mit Sicherheit entscheiden; wenn ja, so geschah dies unter dem Einflusse der euripideischen Verse (1549 f.)

*καμπαλιν στρέψας κάρα
δάκρυα προῆγεν, ὁμιμάτων πέπλον προθείς.*

Indessen darf man nicht verkennen, dass diese Verse einen solch lebendig plastischen Eindruck machen, so die Empfindung von etwas Geschautem geben, dass man sie eher von einem Kunstwerke abhängig denken möchte als umgekehrt. Das Elfenbeinrelief zeigt am linken Ende der Darstellung einen unterwärts bekleideten bärtigen Mann auf einem zierlichen Sessel. Der Kopf ist in sinnender Betrübnis auf die rechte Hand gestützt. Natürlich ist diese Stellung bei weitem nicht so bezeichnend für die jammervolle Lage des Vaters und Königs als das Verhüllen und Abwenden des Hauptes. Das ist aber zugleich der beste Beweis für Michaelis' Annahme; denn nicht einmal der Verfertiger des Kästchens würde barbarisch das bessere Motiv durch ein so viel schwächeres ersetzt haben, wenn ihm jenes durch seine Vorlage geboten gewesen wäre.

Grosse Schwierigkeiten macht aber immer noch der Opferdiener der Ara. Auch er hat sein Gegenbild in dem Elfenbeinrelief; ja nicht nur ein, sondern zwei Opferknaben schliessen hier links und rechts die Mittelgruppe ein, beide im grossen und ganzen dem der Ara entsprechend, nur stützen sie ihre inneren Füße nicht auf Felsblöcke, sondern auf kleine niedrige Basen oder Altäre. Der zur Linken hält auf seiner linken Hand eine runde, oben offene Büchse, aus welcher mir nicht bestimmbar lange, rollenähnliche Gegenstände herausragen; der andere hält ein Schwert oder Opfermesser. Gerade hier, wo die manieristischen Ausschreitungen der „Kleomenesara“ fehlen, wo die Geschlossenheit und Würde der Hauptgruppe sich schärfer abhebt als dort, nehmen sich diese kleinlichen Nebenfiguren der Opferhandlung in ihrer breiten Ausführlichkeit um so fremdartiger aus. Was soll auch der mit dem Schwerte, da Kalchas ein solches bereits zum Abschneiden der Locke benutzt? Ich masse mir nicht an, die Schwierigkeiten, welche dieses Relief bietet, beseitigen zu können; das muss dem überlassen bleiben, welcher einen besseren Überblick über diese ganze bisher arg vernachlässigte Monumentenklasse besitzt. Nur möchte ich mit allem Vorbehalte andeuten, wie mir ein Zusammenhang herstellbar scheint.

Die Mittelgruppe giebt ein griechisches nach Italien überführtes

Original aus dem Beginne des vierten Jahrhunderts wieder. Sie wurde daselbst für ein dekoratives Kunstwerk verwandt, welches durch die gegebenen Verhältnisse eine grössere Anzahl von Figuren erforderte. Die Opferscene wurde ausführlicher behandelt und ein Kreis von Zuschauern hinzugefügt. Unter letzteren durfte natürlich Agamemnon nicht fehlen, der in der Art des Elfenbeinreliefs dargestellt war. Von diesem dekorativen Relief stammen nun die beiden erhaltenen unter wesentlicher Beschränkung der Figurenzahl. Die „Kleomenesara“ nahm ausser der Hauptgruppe nur einen Diener auf und gestaltete den Agamemnon nach einem berühmten Vorbilde um; das Elfenbeinrelief übernahm zwei Diener, den Vater, so wie er im Vorbilde dargestellt war — und noch eine weitere Figur. Agamemnon entsprechend nämlich sitzt am rechten Ende auf einer Basis eine weibliche Gestalt mit merkwürdigem Kopfputze, die im Schosse eine Schale hält. Vor ihr bäumt sich eine Schlange auf, deren Kopf das Mädchen mit der Rechten berührt, wohl um sie zu tränken. Man möchte sie für eine Hygieia halten, wenn diese nur irgendwie das *dic cur hic?* beantworten könnte. Sollte diese Schlange nicht als Rest eines anderen mit der Opferung vereinbaren Gegenstandes aufzufassen sein, mit dem von Homer her bekannten Vorzeichen? Ich glaube nicht dem Verfertiger dieses Kästchens unrecht zu thun, wenn ich seine Sachkenntnis und sein mythologisches Verständnis geringer anschlage als seine Kopistentreue. Es galt ihm die Darstellung zusammenzuzwängen, und so blieb von dieser Seite nichts als die Schlange und eine Lokalgotttheit, das sitzende Mädchen, übrig, die er unter dem Einflusse der Hygieiadarstellungen zu einer anmutigen Genrescene verknüpfte.

Ein erheblich späteres dieser Dreifigurenreliefs ist das Hesperidenrelief der Villa Albani⁹⁹). Ferner mag in manches Vasenbild oder grösseres Relief ein Kunstwerk dieser Art mehr oder minder treu verwebt sein, so in das Vasenbild mit dem an der Hadespforte opfernden Odysseus¹⁰⁰) oder in die untere Reihe des Gorytosreliefs von Nikopol¹⁰¹). Im ganzen wird sich aber die Seltenheit dieser Denkmäler nicht bestreiten lassen¹⁰²).

Meine Deutung des Torloniareliefs wird die Vermutung erweckt haben, dass ich mich Reischs Ansicht über seine Bestimmung anschliesse¹⁰³). Nach ihm sollen — und ihm stimmten Kékulé, Engelmann, Helbig u. a. zu¹⁰⁴) — die attischen mythologischen Dreifigurenreliefs Weihgeschenke scenischer Tragöden sein, wie auch eine beträchtliche

Zahl von Tafelbildern, über deren Verwendung man bisher noch wenig nachgedacht hatte. Mir scheint dieses Kapitel jedoch das schwächste in Reischs sonst vorzüglichem Buche. Einer derartigen sachlichen Beziehung unseres Reliefs zum äschyleischen Drama widerspricht der Stil des Kunstwerkes, selbst wenn wir den Philoktet des dritten Schauspielers wegen zu den spätesten Kindern der äschyleischen Muse rechnen wollten. Das Todesjahr des Dichters, Ol. 81, 1, läge immer noch fast zwei Jahrzehnte vor der Weihung des Parthenon, von dessen Fries unser Relief nicht gut so weit getrennt werden kann. Was in der Sturm- und Drangperiode der attischen Kunst zwei Jahrzehnte bedeuten, braucht gewiss hier nicht erst auseinanderzusetzen zu werden. Nicht besser steht es mit den anderen hierher gehörigen Reliefs. Das Peliadenrelief, das im Stile erheblich jünger ist als Orpheus- und Philoktetrelief¹⁰⁵), giebt die Scene einer im Todesjahre des Äschylos aufgeführten euripideischen Tragödie; und zweifelhaft muss es auch erscheinen, ob der Träger des dritten Preises ein derartiges Weihgeschenk gestiftet haben würde, selbst wenn es sich um sein Erstlingswerk handelte. Von einer tragischen Behandlung des Orpheusmythus wissen wir vollends kein Sterbenswörtchen. Wenn Michaelis gar in dem Vorbilde der „Kleomenesara“ die Weihgabe des Euripides oder des Choregen nach der Aufführung der aulischen Iphigeniea sehen will, so ist dies im Hinblick auf die Figur des Kalchas entschieden abzuweisen. Ein Weihgeschenk für den scenischen Sieg müsste unbedingt eine Scene der Tragödie oder doch wenigstens die in ihr auftretenden Personen darstellen.

Auch unter der grossen Zahl von Gemälden, die er für diesen Zweck entstanden denkt, hat Reisch ein einziges gefunden, das er wirklich als Tragödienscene nachweisen zu können glaubt. Und auch dieser Fall erweist sich bei näherem Hinsehen als Trugschluss.

Die Sage von den Herakliden, die in Athen bei Demophon Schutz suchen und finden, hat Euripides in einem erhaltenen Tendenzdrama behandelt, dessen Aufführungsjahr annähernd sicher als Ol. 86, 3 zu bezeichnen ist. Reisch nimmt nun an, dass das Gemälde des Apollodor, welches, wie er sich ausdrückt, andere dem Pamphilos zuschreiben, bei diesem Anlasse geweiht worden sei. Wer schreibt aber das Gemälde dem Pamphilos zu? Ich glaube, dass dieser Gewährsmann reichlich jedes andere Zeugnis aufwiegt, denn er ist kein geringerer als Aristophanes. Im Plutos (v. 382 ff.) prophezeit Blepsidemus dem Chremylos, dass er eines schönen Tages mit Weib und Kind auf

der Anklagebank sitzen würde, ganz so wie man die Herakliden des Pamphilos dasitzen sieht:

ὁρῶ τιν' ἐπὶ τοῦ βήματος καθεδόμενον
 ἰκετηρίαν ἔχοντα μετὰ τῶν παιδίων
 καὶ τῆς γυναικός, καὶ διοίσοντ' ἄντικρυς
 τῶν Ἡρακλειδῶν οὐδ' ὁτιοῦν τοῦ Παμφίλου.

In diesen Versen handelt es sich um ein Gemälde. Dass es eine Tragödie *Ἡρακλεῖδαι* eines sonst völlig verschollenen Dichters Pamphilos gegeben habe, und auf sie hier angespielt sei, ist die Notlüge eines verlegenen Aristophaneslesers, den ein anderer ehrlicherer gebührend mit einem urkundlichen Beweisstücke abfertigt¹⁰⁶). Überdies geht aber aus der Natur des Vergleichs hervor, dass es sich um ein Gemälde handelt. Die transitorische, durch das Theaterkostüm immerhin befremdliche Scene einer Tragödie, zumal einer griechischen, hätte kaum einen solch lebhaften Eindruck hinterlassen können, besonders bei dem Zurücktreten des Spieles hinter den Worten. Diese wirkten weit mächtiger als das Scenenbild, und da wäre Iolaos mit der Mutter und den Kindern des Herakles ein wenig drastischer Vergleich gewesen zu dem Spitzbuben, der bei der Verhandlung auf der Armsünderbank sitzt, begleitet von Weib und Kind, die nach damaliger Sitte das Herz des strengen Gerichtshofes erweichen sollten¹⁰⁷). Eine realistische d. h. nicht scenische Darstellung des Iolaos mit den Herakliden passte dagegen vortrefflich, und darum halten wir fest daran, dass Aristophanes von einem Gemälde spricht. Gewiss hatte dieses dann grosse Ähnlichkeit mit der ersten Scene des euripideischen Dramas. Ein Motivbild für den scenischen Sieg war es aber trotzdem nicht. Der Plutos wurde Ol. 96, 3 aufgeführt, und schon dieser Umstand stempelt das Heraklidenbild zu einem Jugendwerke des Malers, da wir nicht den leisesten Grund haben, an seiner Identität mit dem Lehrer des Apelles zu zweifeln. Ihn im Aufführungsjahre der Herakliden thätig sein zu lassen, ist natürlich vollkommen unmöglich.

Was hat aber Apollodor mit dem Bilde zu thun? Der Scholiast sagt: *γραφὴ μέντοι ἐστὶν οἱ Ἡρακλεῖδαι καὶ Ἀλκμήνη καὶ Ἡρακλέους θυγάτηρ Ἀθηναίους ἰκετεύοντες, Εὐρουσθέα δὲ δεδιότες, ἥτις Παμφίλου οὐκ ἐστίν, ὥς φασιν ἀλλ' Ἀπολλοδώρου*, und hierzu macht er noch den superklugen Zusatz: *ὁ δὲ Πάμφιλος, ὥς ἔοικε καὶ νεώτερος ἢ Ἀριστοφάνους*. Das Gemälde ist mit aller wünschenswerten Ausführlichkeit beschrieben. Die Erwähnung der Tochter verleitete Reisch zu dem Schlusse, dass wir es hier direkt mit einer Scene des euripideischen Dramas und somit auch mit einem scenischen Weihgeschenke

zu thun haben. Aber auch hierin irrte er. In dieser genauen Beschreibung wird Iolaos vollkommen übergangen, und diesem fiel in der Tragödie gerade die Hauptrolle zu; in einem Weihgeschenke für den Sieg dieses Dramas hätte er ganz gewiss nicht fehlen dürfen. Apollodor hatte die Herakliden gemalt und begreiflicher Weise unter ihnen auch eine Tochter. Ob er mit dieser an die Makaria des Euripides erinnern wollte, mag dahingestellt bleiben. Der Scholiast allerdings erkannte sie darin wieder.

Es gab somit zwei Darstellungen der Herakliden von Malerhand. Das eine Bild, das von Pamphilos, erwähnt Aristophanes; es enthielt Iolaos, Alkmene und die Herakliden am Altare sitzend mit dem Zweige der Bittflehenden. Das andere beschreibt der Scholiast; es war von Apollodor gemalt und enthielt Alkmene und die Herakliden, unter letzteren eine Tochter. Keines von beiden kann aber für den scenischen Sieg der euripideischen Herakliden geweiht worden sein.

So fehlt bisher noch jedes Beispiel für Reischs bestechende Hypothese, und es lässt sich darum auch für die Reliefe eine derartige Bestimmung nicht durch diese Zwischenglieder herleiten. Die Verwendung dieser Reliefe ist umso schwerer zu bestimmen, als keines derselben im Originale auf uns gekommen ist, und somit auch aus den tektonischen Einzelheiten sichere Schlüsse nicht zu gewinnen sind¹⁰⁸). Doch auch als Hypothese ist diese Entstehung unserer Reliefe zu verwerfen. Die griechischen Weihreliefe des fünften und vierten Jahrhunderts zeichnen sich in erster Reihe durch eine mehr oder minder starre Typik aus, welche im schreiendsten Gegensatze zu dem feinen Individualisieren der Dreifigurenreliefe steht. Der Gegenstand der Weihreliefe steht darum auch immer in engster Beziehung zu ihrem Zwecke, eine Anforderung, welcher das sichere von Reisch veröffentlichte Monument eines tragischen Siegers vollauf entspricht. Dieses Relief, der Chorege und sein Chor nahen adorierend dem Gotte, schliesst sich auch als Typus der grossen Klasse von Weihreliefen an. Zu einer selbständigen Kunstgattung hatte sich das Relief aus den Weihreliefen ebensowenig entwickelt wie aus den Grabreliefen, wenn auch besonders in den letzteren uns Werke von ungewöhnlich begabten Künstlern vorliegen, allerdings auch hier erst aus dem vierten Jahrhunderte. Über den handwerksmässigen Standpunkt sind vorher ihre Verfertiger nur selten hinausgekommen. Die hohe Entwicklung des Reliefs im fünften Jahrhundert, die uns mit am meisten durch die Dreifigurenreliefe zur Anschauung gebracht wird, wurzelt in der

dekorativen Tempelskulptur, deren Erzeugnisse inhaltlich wie stilistisch jenen am nächsten stehen. Zu Metopenreliefen scheinen die unseren freilich ihrer Form nach wenig geeignet und auch als Teile von Friesreliefen wird man sie nicht auffassen dürfen. Warum soll nicht aber auch schon im fünften Jahrhunderte das Relief gleich dem Wandgemälde oder dem eingelassenen Tafelbilde zum Wandschmucke benutzt worden sein? Schreiber möchte diese Dekorationsweise nicht vor der makedonischen Zeit beginnen lassen¹⁰⁹). Er hat aber nur insofern mit dieser Beschränkung Recht, als von dieser Zeit an das Bewusstsein Geltung gewinnt, dass die kleinen Bilder durch ihnen im Stile folgende Reliefe ersetzt werden. Mir scheint das gleichsam ein Rückschlag zu sein gegen das Überwuchern der Kleinmalerei an den Wänden, von denen sie die ohne Frage ältere Plastik allgemach vertrieben hatte. Dass die Wände in hochaltertümlicher Zeit mit Metallreliefen verkleidet wurden, ist eine genugsam bekannte Thatsache. Im siebenten Jahrhundert schmückte Gitiadas die ehernen Tempelwände der Athena Chalkioikos mit Reliefen¹¹⁰) und ebenso kann recht wohl eine Marmorwand verziert worden sein. Ein Beispiel kennen wir aus Arkadien, und dieses ist aus mehreren Gründen sehr interessant. Vier Stunden von Akakesion bei Lykosura lag das in den letzten Jahren aufgedeckte Heiligtum der Despoina. Dasselbst befand sich auch eine Säulenhalle, deren Rückwand mit vier Reliefen verziert war¹¹¹). Die Darstellungsgegenstände sind höchst sonderbar in ihrer Beziehung sowohl zu ihrem Standorte als auch unter einander. Pausanias beschreibt sie folgendermassen: *καὶ τῷ μὲν εἶσιν ἐπειρογασμένοι Μοῖραι καὶ Ζεὺς ἐπὶ κλησὶν Μοιραγέτης, δευτέρῳ δὲ Ἡρακλῆς τρίποδα Ἀπόλλωνα ἀφαιρούμενος*. In der Mitte der Wand war das Reglement für die Mysterienweihe eingegraben und auf diese folgten: *Νύμφαι δὲ εἰσι καὶ Πᾶνες ἐπὶ τῷ τρίτῳ τύπῳ, ἐπὶ δὲ τῷ τετάρτῳ Πολύβιος*. Aus derselben Zeit können diese vier Reliefe nicht stammen. Mindestens das Porträt des Polybios muss einer späteren Zeit angehören. Ohne Zweifel ist es damals hinzugefügt worden, als die vermittelnde Thätigkeit des Polybios manches Herbe von seinen Landsleuten abwälzte, d. h. um das Jahr 146. In diesem Jahre hat also der Säulengang und die plastische Dekoration seiner Rückwand nicht nur bestanden, es muss sogar schon eine beträchtliche Zeit seit der Erbauung verflossen gewesen sein. Man hätte sich sonst gewiss für den Polybios einen geeigneteren Platz gesucht und den drei vorhandenen Reliefen ein passenderes Gegenstück gegeben als ein Einzelporträt. In welchem Zusammenhange standen aber die drei älteren Reliefe? Man möchte

anfangs glauben in gar keinem; doch aber bestand zwischen ihnen ein Band, das zugleich den Beweis für ein verhältnismässig hohes Alter der Halle liefert. Zeus Moiragetes mit den Moiren wird ausser an dieser Stelle nur noch ein einziges Mal erwähnt. Ein Altar in Olympia mit der Inschrift *μοιραγέτα* lässt noch andere Möglichkeiten offen¹¹²); eine derartige Gruppe gab es aber unseres Wissens sonst nur noch in Delphi¹¹³), wie uns bei Pausanias erzählt wird. So hat uns diese Gruppe von Lykosura nach Delphi geführt, d. h. nach dem Orte, zu welchem das zweite Relief, der Kampf um den Dreifuss, noch weit intimere Beziehungen hat; und solche sind gleichfalls vorhanden für das dritte Relief, das bacchische, wie bei dem hohen Ansehen des Dionysuskultes in Delphi jeder ohne weiteres zugeben wird. —

Wie konnten sich diese Gegenstände aber in Arkadien wiederfinden und noch dazu in einem Heiligtume der Despoina? Der Fries des Apollotempels von Phigalia bietet eine Analogie. In Phigalia liegt uns das Ergebnis der athenischen Studienreise eines einheimischen Künstlers vor. Er hatte die Schlacht zwischen Kentauren und Lapithen gewählt, in welche Apollon als Epikurios eingegriffen hatte, einen Kampf, welcher auch zu der Landschaft in einem historischen Verhältnisse stand¹¹⁴). Soweit verdient er auch keinen Tadel. Als Gegenstück übernahm er aber die Amazonenschlacht natürlich gleichfalls in engstem Anschlusse an attische Vorbilder. Hier war die Wiedergabe oder Umbildung der attischen Werke Selbstzweck, denn innere Beziehungen hatten diese Kämpfe weder zu Apollon noch zu Arkadien; im Gegenteile muss man annehmen, dass der Künstler kaum die engen Beziehungen der Letoiden zu den Amazonen gekannt habe, sonst wäre er in der Wahl des Gegenstandes doch wohl zartfühlender gewesen.

Auch die Reliefe von Lykosura waren das Ergebnis einer Künstlerfahrt, nur hatte diese zu ihrem Ziele das goldreiche Delphi genommen. Wann eine derartige Dekorationsweise möglich war, ist nicht mit Sicherheit zu bestimmen; aber es scheint mir nicht möglich, dass man sich mit derartiger Gedankenarmut begnügt haben würde, als Arkadien einmal angefangen, aus der Zurückgezogenheit hervorzutreten, in der es erstarkt war, d. h. nach der Zeit des Epameinondas. Der rapide Umschwung, welcher damals eintrat, der Messenien und Arkadien nicht nur in den politischen Vordergrund drängte, der sie in die Reihe der civilisierten Länder erhob und in ihnen kleine Kultur-

zentren schuf, liess in diesen Landschaften auch andere Geister erstehen, als wie sie die dürftigen Verhältnisse der Vergangenheit gezeitigt hatten¹¹⁵). Ich glaube nicht zu kühn zu sein, wenn ich für diese Reliefe als *terminus ante quem* die Zeit des Epameinondas annehme. Finden wir aber die Ausschmückung einer Wand durch Reliefe in einem verlorenen Winkel Arkadiens schon in der ersten Hälfte des vierten Jahrhunderts, so darf man sie für Athen dreist auch ein halbes selbst ein ganzes Jahrhundert früher annehmen; erfunden hatten die Arkader solch treffliche Dekoration gewiss nicht. Mit einer gewissen Wahrscheinlichkeit können wir daher auch für die attischen Dreifigurenreliefe dieselbe Verwendung annehmen. Als Hypothese wird diese Ansicht gewiss mindestens existenzberechtigt sein¹¹⁶).

Schliesslich möchte ich noch einiges wenige über die oft angestellten Vergleichen von Orpheus-, Peliaden- und Philoktetrelief hinzufügen. Petersen hielt Orpheus- und Philoktetrelief für Gegenstücke, indem er das letztere allerdings als eine Peirithoosdarstellung behandelte. Brunn hingegen sagte bei einer Vergleichung von Orpheus- und Peliadenrelief: „So werden wir, wie mit einer inneren Notwendigkeit dazu getrieben, noch einen Schritt weiter zu gehen und anzunehmen, dass sie nicht unabhängig von einander entstanden, sondern ursprünglich als Seitenstücke erfunden sein mögen, bestimmt etwa zur Ausschmückung eines Heiligtumes in ähnlichem Sinne, wie z. B. die Gemälde des Polygnot und Onasias im Pronaos des Tempels der Athena Areia zu Platäa“; und hinsichtlich des Inhaltes fügt er hinzu: „In beiden zeigt sich die gleiche geistige Temperatur, die gleiche Betonung der inneren Motive bei zurückhaltender Beschränkung der äusseren Handlung.“ Den von Brunn aufgestellten Vergleichspunkten schliesst sich Reisch an; er überträgt sie aber auch auf das von ihm gleichfalls für Peirithoos erklärte Torloniarelief: „In allen dreien besteht zwischen den drei Figuren ein ähnliches ideelles Verhältnis; zu je zwei Personen, die durch die engsten Bande der Liebe verbunden sind, tritt, verhängnisvoll und entscheidend, ein über gewöhnliches Menschenmass machtvolles Wesen aus einem anderen Kreis — Hermes, Herakles, Medeia. In allen dreien sehen wir nicht einen lebhaften bewegten Moment, nicht die plötzlich hereinbrechende Katastrophe, aber einen Augenblick, der das, was vorher geschehen, was nachfolgen wird, mit wunderbar einfachen Mitteln erraten lässt.“

Tà μὲν εἶν, τὰ δὲ δύστυχῃ: Dass bei den Peliaden nicht das gegenseitige Verhältnis in Frage kommt, am allerwenigsten aber von einer Trennung die Rede sein kann, ist von vornherein klar. Auch für das Torloniarelief ist Reischs Charakterisierung abzuweisen, wenn man sich erst einmal vom Banne der unmöglichen Peirithoosdeutung losgemacht hat. Meines Erachtens besteht ein enges inneres Band zwischen dem Orpheus- und dem Philoktetreliefe, während das Peliadenrelief schon ein gut Stück abseits steht. Das Torloniarelief bietet uns nach meiner Erklärung gerade den entscheidenden Moment des Umschwunges, die Katastrophe, soweit bei einer solch glücklichen Lösung dieser Ausdruck irgend zulässig ist. Petersen und Reisch konnten das nicht erkennen, da sie die sitzende Figur für Peirithoos hielten, aber dass im Orpheusrelief ein solcher Moment gewählt ist, das hätten sie anerkennen müssen. Allerdings sehen wir keine gewaltsame Handlung, aber doch auch hier den entscheidenden Moment des Umschwunges. Wie im Orpheusreliefe Orpheus mit seiner Bewegung das Leitmotiv der ganzen Darstellung angiebt, so in dem Philoktetreliefe Herakles. Dort senkt Eurydike die Augen und richtet den letzten Blick auf den Gatten, während die Füße gerade beginnen, sich nach der andern Seite umzukehren. Schon hat Hermes sie an der Handwurzel ergriffen zum Zeichen, dass sie von diesem Augenblicke an wieder seiner Gewalt verfallen ist. Dass in dem Torloniareliefe Philoktet gerade in dem Augenblicke dargestellt worden ist, in welchem er sich zu dem eben erschienenen, ihn berührenden Herakles umwendet, ist oben ausführlicher dargelegt worden, ebenso, mit welchem Geschehens der Künstler diesen Augenblick präzisiert hat. Selbst in der Gestalt des Odysseus können wir, wie ich glaube, Spuren einer augenblicklichen Bewegung wahrnehmen. Er steht nicht direkt auf seinen Knotenstock aufgestützt da; es scheint, als habe er sich soeben aus einer bei weitem bequemeren Stellung emporgerichtet, aufgerüttelt durch die unvermutete Epiphanie des Gottes.

Auch sonst entsprechen beide Reliefe einander in vielen Einzelheiten. Wenn wir von der Bekleidung und den charakterisierenden Attributen absehen, so ähnelt die Gestalt des Orpheus in auffallendem Masse der des Herakles. Bei beiden haben wir die gleiche Neigung des Kopfes, dieselben Linien des Körpers und der Beine. Der rechte Arm des Herakles mit der Keule entspricht ferner dem linken des Orpheus, der die Leier hält, und auch in dem Motiv der anderen Arme ist eine gewisse Gleichartigkeit nicht zu bestreiten. Selbst auf neben-

sächliche Züge erstreckt sich diese; der Gewandzipfel zwischen den Beinen des Orpheus erinnert doch nicht aus Zufall an den zwischen Herakles' Beinen sichtbaren Schwanz des Löwenfelles. — Philoktet und Eurydike lassen sich natürlicherweise nicht mit einander vergleichen. Als die Hauptfiguren erforderten sie eine besonders viel-sagende Individualisierung, welche bei der Verschiedenheit der Situation eine Gleichartigkeit der Erscheinung verhinderte. — Desto mehr ähneln einander wieder die Gestalten des Hermes und des Odysseus. Wie bei Orpheus und Herakles beschränken sich die Abweichungen fast ausschliesslich auf die Gewandung und die Haltung des einen Armes, bei Odysseus des rechten, bei Hermes des linken, während der Rest im grossen und ganzen übereinstimmt. Beide bilden sie mit einer gewissen steifen Zurückhaltung — selbst Hermes bewahrt sie in seiner Mitleid und Verlegenheit verratenden Bewegung — einen Gegensatz gegen das familiäre Verhältnis der anderen Figuren. Unbestreitbar erinnern sie an den tragischen Tritagonisten, so dass ich geneigt bin, in beiden ein Szenenbild als Grundlage anzunehmen. Wenn wir auch nichts von einer dramatischen Behandlung der Orpheus-sage wissen, so ist eine solche darum nicht ausgeschlossen und weit-tragende Schlüsse wage ich ohnehin nicht auf sie zu bauen.

Übersehen wir mit einem Blicke all die Übereinstimmungen in der Komposition, in den einzelnen Figuren und besonders in der Wahl des Momentes, so lässt sich das, was Brunn für Orpheus- und Peliaden-relief behauptete, mit weit grösserer Berechtigung von Orpheus- und Philoktetrelief aufrecht erhalten. Von einem Geiste sind sie er-sonnen und von einer Hand ausgeführt, und als Gegenstücke waren sie — wenigstens höchstwahrscheinlich — bestimmt, dieselbe Wand eines öffentlichen Gebäudes zu schmücken.

Schon oben ist gesagt worden, dass das Peliadenrelief den eben verglichenen ferner steht. Wohl hat der Künstler das Seinige gethan, um auch die beiden Peliastöchter zu individualisieren, aber doch bilden sie inhaltlich wie auch in der äusseren Komposition ein Element im Gegensatze zu Medea. Hier ist uns auch nicht der entscheidende Augen-blick vorgeführt worden, sondern aus einer ganzen Reihe gleichwertiger Momente hat sich der Künstler einen ausgesucht, wohl den, der ihm das dankbarste Motiv für die jüngere Peliade bot. Als Mittelfigur kann man diese kaum bezeichnen; der Ehrenplatz in der Darstellung ist nicht ihr eingeräumt worden, sondern dem für den Vater bestimmten Kessel. Wenn wir in den anderen Reliefs einen leidenden Helden

beziehungsweise Heldenin gesehen hatten, umgeben von Freund und Feind, so weicht das Peliadenrelief insofern ab, als die Hauptfigur, die des Leidenden, weggelassen ist oder vielmehr nur angedeutet durch den Kessel, während die freundliche Partei stärker betont worden ist. Doch zeigt ein Punkt, dass eine Beziehung zwischen den drei Reliefs gleichwohl besteht. Im allgemeinen Standmotive folgt die Medeafigur Odysseus und Hermes ebenso wie die ältere Peliade Orpheus und Herakles; das Peliadenrelief als das jüngere steht mithin unter dem Einflusse der anderen sicherlich — wie aus der grossen Zahl von Repliken des Orpheusreliefes und der häufigen Benutzung des Philoktetreliefes hervorgeht — von einem berühmten Künstler herrührenden Stücke. Dass es mit ihnen auch in der Stimmung Ähnlichkeit hat, dass sich in ihm dieselbe „geistige Temperatur“ (Brunn) und „dieselbe hochernste feierliche Stimmung, dieselbe Fülle seelischer Motive“ (Reisch) findet, kommt daher, dass der Zeitunterschied kein so erheblicher ist, dass die stürmische Entwicklung während der Friedenszeit in den Nöten des peloponnesischen Krieges einer stockenderen hatte Platz machen müssen. Das Peliadenrelief vertritt dieselbe Kunstgattung, dieselbe Auffassung und hat sicherlich auch einem ähnlichen Zwecke gedient wie die anderen; aber als Seitenstück gehörte es nicht zu ihnen.

Auch die inneren Beziehungen, welche Brunn und Reisch in die Darstellungsgegenstände hineingelegt haben, scheinen mir nicht so zwingend, dass sie Beobachtungen erschüttern könnten, die sich durchgehends auf Thatsachen stützen. Solche Beziehungen werden sich auch zweifellos finden lassen, wenn man meine Aufstellungen hinsichtlich der Deutung und der Zusammengehörigkeit annimmt. Und eine verbindende Idee ist auch unschwer darin zu erkennen. Philoktet hat mit seinem Volke, ja schon mit dem Leben abgeschlossen; er weigert sich, zurückzukehren, trotzdem ihm die Erlösung von seinen Leiden winkt, aber ein Gott giebt ihn aufs neue seinen Landsleuten und seiner Heldenlaufbahn wieder. Orpheus soll die abgeschiedene Gattin wieder erhalten; wie klein und leicht die Bedingung erscheint, sie bleibt unerfüllt. Nur der Tod trennt den Menschen von Menschen; aber seine Macht ist unbesiegbar. Die Lebenden werden immer wieder zusammengeführt, auch gegen ihren Willen. Nicht der Bildhauer, der *δημιουργός*, hat diese Idee hineingelegt; wer aber im Athen des fünften Jahrhunderts die Ausschmückung eines öffentlichen Bauwerkes zu leiten hatte, besass sicherlich auch Feinsinn genug, um menschliche Wahrheiten durch angemessene Darstellungen ausdrücken zu können.

Anmerkungen und Belegstellen.

¹⁾ Noch nicht ein Dutzend lebensgrosser Bronzestatuen ist von den 3785, welche das Brevier des Zacharias kennt, der Zerstörung entgangen. Von den zweiundzwanzig Reiterstatuen verdankte die des Mark Aurel auch nur einem Irrtume ihre Rettung; vgl. Jordan, *Topographie der Stadt Rom*, I, 1, S. 62. — Raffaels Worte in der Denkschrift an Leo X. lauten (Passavant, *Raffael von Urbino* I, S. 540): „*Quanti, dieo, Pontefici hanno atteso a ruinare tempj antichi, statue, archi, e altri edificj gloriosi! — — — Quanta calce si è fatta di statue, e d'altri ornamenti antichi! che ardirei dire, che ora si vede, quanto grande ch'ella si sia, quanto bella, quanto ornata di palagi, chiese, e altri edificj che la scopriamo, tutta è fabbricata di calco di marmi antichi.*“ Die Autorschaft Raffaels wird freilich bestritten, doch seiner Zeit gehört das Schriftstück unbestritten an, vgl. Springer, *Raffael und Michelangelo*², II, S. 369 f.

²⁾ Interessant ist die Verwendung des parischen Marmors an den Porträtstatuen im Vestalinnenhause. Die Köpfe sind meist von parischem Marmor, die Gewandtorsen in der Regel nur, wenn sie mit dem Kopfe aus einem Blocke gearbeitet sind; wenn sie dagegen den Kopf in einer Vertiefung aufzunehmen bestimmt waren, so sind sie von italischem, minderwertigem Materiale.

³⁾ Die Litteratur ist sehr reichlich; vgl. Kékulé, *Das akademische Kunstmuseum zu Bonn*, S. 40, No 169; Friedrichs-Wolters No. 1198 f.; Reisch, *Griechische Weihgeschenke*, S. 130 ff.; Helbig, *Führer*, No. 183. — Im Abgusse ist nur das albanische Exemplar weiter verbreitet; ein solcher des Parisers befindet sich in der Villa Medici auf dem Pincio, einer des Fragmentes im Berliner Museum. — Abgebildet ist das Neapler Exemplar bei Brunn-Bruckmann, No. 341, bei Baumeister, *Denkmäler* II, S. 1121 hier auf S. 5 nach einer im Handel befindlichen Brogischen Photographie, das Fragment auf S. 7 nach einer Originalaufnahme. Die drei Exemplare neben einander in den *Wiener Vorlegeblätter*, Ser. IV, Taf. XII.

⁴⁾ Als Fälschung wurde sie von Zoëga nachgewiesen, s. Welcker, *Alte Denkmäler*, II, S. 319; O. Jahn, *Archäol. Zeitung* 1853, S. 84.

⁵⁾ Kékulé a. a. O. S. 40; Robert, *Archäologische Märchen*, S. 198; Wolters, *Römische Mittheilungen*, VII, S. 111; Michaëlis ebd. VIII, S. 204. Robert a. a. O. stellt die Fälle von $H=E$ zusammen, macht aber keinen Unterschied zwischen sehr ver-

schiedenen Dingen. Die Anodosvase del Vasto mit $\eta\sigma\mu\epsilon\varsigma$ und $\eta\kappa\alpha\tau\epsilon$, welche η für ϵ noch nicht kennt, hat mit dieser doppelten Verwendung des η nichts zu thun; sie, ebenso Inghirami *Vasi fittili*, I, Taf. 65 (vgl. *Jahrbuch des Arch. Instituts*, II, S. 178), geht vielmehr zusammen mit $\eta\sigma\alpha$ und $\pi\sigma\sigma\mu\epsilon\theta\epsilon\varsigma$ von *Mon. dell' Inst.*, V, Taf. 35 (vgl. Brunn, *Probleme* S. 98-14 des Separatabdruckes). Auch das mir augenblicklich nicht kontrollierbare $\eta\sigma\mu\alpha\iota\omicron\varsigma$ bei Heydemann, *Mitt aus Ober- und Mittelitalien*, möchte ich hier unterbringen. — Die Orthographie der Neapler Inschrift kommt, so viel ich übersehen kann, nur noch zweimal vor: erstens in $\eta\lambda\epsilon\eta\eta$ auf der von Robert übersehenen Vase *Museo Gregoriano*, II Taf. V. s. Helbig, *Führer*, II, S. 280, wo es ein ebenso harmloses Versehen sein mag wie $\epsilon\lambda\epsilon\kappa\tau\sigma\alpha$ bei Baumeister, *Denkmäler* III, S. 1848, und zweitens in der Nikandreinschrift, deren Verfertiger noch — natürlicherweise — mit der Schreibkunst auf sehr gespanntem Fusse stand. Dass dieses örtlich wie zeitlich (vgl. Sauer, *Athen. Mitteil.*, S. 79) gleich fernstehende Monument der Neapler Inschrift Kredit gewähren könnte, wird Robert gewiss selbst nicht im Ernste aufrecht erhalten wollen. — Eines gröblichen Missverständnisses macht sich Michaelis a. a. O. schuldig, wenn er sich darauf beruft, dass Wilamowitz die Inschrift für „antik aber um ein Jahrhundert später hinzugefügt“ hält; seine unzweideutigen Worte lauten: *quamquam verae* (d. h. die „richtigen“) *quoque exempli Neapolitani proximo demum seculo insculptae videntur* (*Anal. Euripidea*, S. 169 Anm. 10).

⁶⁾ Im Altertume archaisierte man ganz anders. Wunderschöne Beispiele sind dafür die Triopioninschrift des Herodes Atticus (*Kaibel, Inscr. Sic. et It.*, No. 1390) und eine von Preger, *Athen. Mitth.*, XIX, S. 142, veröffentlichte; daselbst noch weitere Beispiele.

⁷⁾ Zoëgas Angaben hierüber (s. Welcker, *Alle Denkm.*, II, S. 319) sind sehr unzuverlässig. Zahlen beweisen. Nach Reisch, *Griech. Weihgesch.*, S. 132, misst das Neapler Exemplar in der Breite 0,99 m, ebensoviel das der Villa Albani, das des Louvre trotz seiner Unvollständigkeit 1,08 m, vgl. Clarac, *Musée de sculpt.*, II, S. 520. Dabei ist die Höhe des letzteren geringer als die des Neaplers und in der Figurenhöhe steht es selbst etwas hinter dem Albanischen zurück.

⁸⁾ S. Reisch a. a. O., Helbig, *Führer*, No. a. a. O.

⁹⁾ Aber auch hier ist dieses unterste Gewandstück vorhanden, wiewohl es minder stark hervortritt als im Albanischen und am Fragmente; ein Zipfel kommt aus dem Armloche des Chitons hervor.

¹⁰⁾ Im Neapler Exemplare ist dieser Zipfel abgebrochen, und seine Spuren sind von den Fingern — allerdings mit geringer Sorgfalt — abgemeisselt worden; ein Restchen ist jedoch am linken Beine der Eurydike stehen geblieben.

¹¹⁾ Vergil, *Georg.* IV, 453 ff. Ovid, *Metamm.*, X, 1 ff.

¹²⁾ Apollodor, 1, 3, 2: ἀποθανούσης δὲ Εὐρυδίκης τῆς γυναικὸς αὐτοῦ, δηχθείσης ὑπὸ ὄρφεως, κατήλθεν εἰς Ἄϊδον θέλων ἀναγαγεῖν αὐτὴν καὶ Πλούτωνα εἰσεῖν ἀναπέμψαι. ὁ δὲ ὑπέσχετο τοῦτο ποιήσειν ἂν μὴ πορευόμενος Ὀρφεὺς ἐπιστροφῇ πρὶν εἰς τὴν οἰκίαν αὐτοῦ παραγενέσθαι. ὁ δὲ ἀπιστῶν ἐπιστροφεὶς ἐθεάσατο τὴν γυναῖκα. ἡ δὲ πάλιν ὑπέσχετο. Vgl. Wilamowitz, *Homerische Untersuchungen*, S. 225.

¹³⁾ Vergil, *Georg.*, IV, 498: *cum subita incautum dementia cepit amantem*
ignoscenda quidem, scirent si ignoscere manes,
und *Culex* 293: *parvum si Tartara nossent Peccatum ignovisse.*

¹⁴⁾ Zoëga, *Li bassirilievi antichi di Roma* I, S. 198: *La favola d'Euridice — — — conserva non so ch'è di freddo, di vuoto ed isolato, che straniero è alle antiche favole greche.* Seine Erklärung fand einen Anhänger in Curtius, *Archäol. Zeitung* 1869, S. 16, welcher nach anderer Vorgänge ein Grabrelief erkennen wollte.

¹⁵⁾ Pallat, *Fahrbuch des Archäol. Instituts*, IX, S. 20.

¹⁶⁾ *Hom. hymn. in Cer.* v. 235 ff.

¹⁷⁾ *Apollodor*, 1, 5, 1; *Hygin, fab.* 147.

¹⁸⁾ Dass ἀπιστῶν bei *Apollodor* diesen Gesichtspunkt betont, erkannte Brunn, *Sitzungsberichte der bayr. Akademie* 1881, II, S. 103 — S. auch *Seneca, Hercules Oetaeus* 1085 ff.

Sed dum respicit immemor

Nec credens sibi redditam

Orpheus Eurydicen sequi

Cantus praemia perdidit.

¹⁹⁾ Rohde, *Psyche*. S. besonders S. 231 f.

²⁰⁾ S. ebenda S. 345 f.

²¹⁾ Die Spässe des Jambe oder der Baubo gelten als Vorbild der derben zotigen Gephyrismen, deren Seitenstücke die Stenien in den Thesmophorien sind; einen ähnlichen Brauch bei den Haloen überliefert *Schol. Luc. Dial. meretr.* 7, 4 (s. Rhode, *Rheinisches Museum* 25, S. 557). — Die übliche Erklärung dieses Brauches als Symbolisierung der erbetenen und gewährten Fruchtbarkeit wollte mich nie recht befriedigen; am allerwenigsten können die von Mannhardt, *Mythol. Forschungen*, besonders in dem letzten Aufsätze beigebrachten Analogieen aus dem Leben anderer, besonders nordischer und slavischer Volksstämme von der symbolischen Natur dieses Brauches überzeugen. Mag man es auch rationalistisch schelten, ich glaube aber, dass man aus der Not eine Tugend gemacht hat. Wer einmal den Festzug der Neapler Bevölkerung zur Madonna von Piedigrotta mitgemacht hat, wer hierbei all den profanen Übermut und Frohsinn, die geistvollen und die plumpen Scherze, Neckereien und Frivolitäten aus der Nähe betrachtet hat, muss das unwillkürlich mit den alten Bräuchen in Vergleich ziehen. Findet sich eine grosse Menschenmenge zu einem Feste, ganz besonders zu einem Erntefeste, zusammen, so verlangen auch Lust und Übermut ihre Befriedigung. Die Geistlichkeit musste die damit verbundenen Ausschreitungen als Entweihung des Festes empfinden. Da sie die Triebe aber nicht ausrotten konnte, blieb ihr nichts übrig, als sie in Schranken zu halten, als ihnen Weihe und Mass zu verleihen. Auch das höhere Kulturniveau brachte von selbst Beschränkungen mit sich und so verblieben als die Rudimente eines ausschweifenderen Orgiasmus jene von Mannhardt gesammelten Bräuche. Besonders die Gephyrismen verlangen eine solche Erklärung; eine grosse Menge, welche auf einem Marsche rastet, wird die Gelegenheit zu mehr oder minder guten und mehr oder minder kräftigen Witzen sich nicht entgehen lassen.

²²⁾ Das Aufspringen der Thüren und das hinter diesen erwartende blendende Lichtmeer wird von den späteren Rhetoren gern mit der Einführung in die Wissenschaft verglichen. Beispiele bei Lobeck, *Aglaophamus* S. 59 ff. Besonders bezeichnend ist *Plutarch, de prof. in virt.* 10. ὥς γὰρ οἱ τελούμενοι κατ' ἀρχὰς ἐν θορόβῳ καὶ βοῇ πρὸς ἀλλήλους ὠθούμενοι συνίασι, δρωμένων δὲ καὶ δεικνυμένων τῶν ἱερῶν προσέχουσιν ἤδη μετὰ φόβον (Lob. φρίκης) καὶ σιωπῆς· οὕτω καὶ φιλοσοφίας ἐν ἀρχῇ καὶ περὶ θύρας πολλὴν θόρυβον ὄφει καὶ θρασύτητα καὶ λαλιὰν, ὠθουμένων πρὸς τὴν δόξαν ἐνίων ἀγροίκως καὶ βιαίως· ὁ δὲ ἐντὸς γενόμενος καὶ ὥς μέγα ἰδὼν, οἷον ἀνακτόρων ἀνοιγομένων.

²³⁾ S. Voigt in *Roschers Mythol. Lexikon*, I, Sp. 1421. — Erst während der Korrektur bemerke ich, dass Rhode (*Psyche*, S. 376) eine grosse Anzahl paralleler Bräuche zusammengestellt hat. „Der Grund der Vorschrift ist leicht zu erraten. Der sich Umsehende würde die Geister erblicken — — —, und das brächte ihm Unglück. — — — Darum darf sich Orpheus nach der Eurydike, als einer Unterirdischen, nicht umwenden“. Dass in dieser Furcht die älteste Wurzel des Brauches liegt, ist unbedingt zuzugeben. Später aber, in Pfaffen Händen, gewann die Sache eine andere Gestalt, und die Furcht vor dem Nichtsehen überwog bei weitem die vor dem Sehen. Besonders in der Zusammenstellung von Umschauen und Verschwinden konnte sie grosse Dienste leisten. Kultlegenden mögen einen noch so alten Mythos umschliessen, zu ihrer Ausgestaltung gehört immer ein reichliches Beiwerk, welchem man ohne eine recht ansehnliche Dosis Rationalismus nicht gerecht werden kann.

²⁴⁾ *Symposion*, 179 D. Ὀρφέα δὲ τὸν Οἰάγρου ἀτελῇ ἀπέπεμψαν ἐξ Ἄιδου, φάσμα δείξαντες τῆς γυναικὸς ἐφ' ἣν ἦκεν, αὐτὴν δὲ οὐ δόντες, ὅτι μαλθακίζεσθαι ἐδόκει, ἅτε ὦν κιθαροδός, καὶ οὐ τολμᾶν ἔνεκα τοῦ ἔρωτος ἀποθνήσκειν ὥσπερ Ἀλκησις ἀλλὰ διαμηχανᾶσθαι ζῶν εἰσιέναι εἰς Ἄιδου.

²⁵⁾ *Paus.*, IX, 30, 6. Ἄλλοις δὲ εἰρημένον ἐστὶν ὡς προαποθανούσης οἱ τῆς γυναικὸς ἐπὶ τὸ Ἄορνον δι' αὐτὴν τὸ ἐν τῇ Θεσπρωτίδι ἀφίκετο. εἶναι γὰρ πάλαι νεκρομαντεῖον (das aus *Herodot* V, 92 bekannte) αὐτόθι. νομίζοντα δὲ οἱ ἔπεσθαι τῆς Εὐρυδίκης τὴν ψυχὴν καὶ ἁμαρτίοντα ὡς ἐπεστράφη, αὐτόχειρα αὐτὸν ὑπὸ λύπης αὐτοῦ γενέσθαι.

²⁶⁾ Wäre *Albericus, de deor. imag.*, etwas zuverlässiger, so wären die Worte (Cap. 18): *qui et uxorem se sequentem conversus adspicere videbatur, sed eam inferi retinebant* vielleicht auf eine Nachbildung des Relieffes zu beziehen.

²⁷⁾ Vgl. Wide, *Lakonische Kulte* S. 174 ff.

²⁸⁾ *Augustin. de civ. Dei*, 18, 14. *Ex quorum numero perhibentur Orpheus, Musaeus, Linus. Verum isti theologi deos coluerunt non pro diis culti sunt. quamquam Orpheum nescio quomodo infernis sacris vel potius sacrilegiis praeficere soleat civitas impiorum.*

²⁹⁾ v. 130 — — — χως Ὀρφείῳ πρόσθεν ἔδωκεν

Ἄδεια φορμίσοντι παλίσουτον Εὐρυδίκειαν

³⁰⁾ Bei *Athenaeus*, XIII, 597 B.

οἶη μὲν φίλος υἱὸς ἀνήγαγεν Οἰάγροιο

Ἀργιόπην Θρηῖσαν στείλαμενος κιθάρην

ἠδόμενος — — — — —

— — — — —

ἔνθεν ἀοιδιάων μεγάλους ἀνέπεισεν ἄνακτας

Ἀργιόπην μαλακοῦ πνεῦμα λαβεῖν βιότον.

³¹⁾ *Alkestis* 357. εἰδ' Ὀρφέως μοι γλῶσσα καὶ μέλος παρῇν

ὥστ' ἢ κόρην Δήμητρος ἢ κείνης πόσιν

ὑμνοῖσι κηλήσαντά σ' ἐξ Ἄιδου λαβεῖν

Freilich muss man solch gelegentlichen Erwähnungen gegenüber sehr vorsichtig sein.

³²⁾ *Diodor*, IV, 25. καὶ διὰ τὸν ἔρωτα τὸν πρὸς τὴν γυναῖκα καταβῆναι μὲν εἰς Ἄιδου παραδόξως ἐτόλμησε. τὴν δὲ Περσεφόνην διὰ τῆς ἐμμελείας ψυχαγωγήσας, ἔπεισε συνεργῆσαι ταῖς ἐπιθυμίαις καὶ συγχωρῆσαι τὴν γυναῖκα αὐτοῦ τετελευτηκυῖαν ἀναγαγεῖν ἐξ Ἄιδου παραπλησίως τῷ Διονύσῳ. καὶ γὰρ ἐκεῖνον μυθολογοῦσιν ἀναγαγεῖν τὴν μητέρα Σεμέλην ἐξ Ἄιδου, καὶ μεταδόντα τῆς ἀθανασίας Θυώνην μετονομάσαι. — Voigt in

Roschers Lexikon Sp. 1421 nimmt diese Parallelisierung von Orpheus und Dionysos auf und stellt in Verfolg dessen den gewaltsamen Tod des Orpheus mit der Zerreissung des Zagreus zusammen. Mir scheint vielmehr, dass diese Legende mit dem Untergange des Pentheus und anderer Feinde des Dionysos zusammengeht; sie knüpfte an an das Orakel spendende Orpheushaupt (*Philostr. Heroic.*, V, 3), das ursprünglich kaum von dem in den Nymphengrotten verehrten Achelooshaupt verschieden war. Man sollte über die Orphiker auch ihres Stifters nicht vergessen und einmal sich dieser interessanten Fragen annehmen.

³³⁾ *Culex* 290: *nec divae corrupit munera lingua*. Auch *Konon* 45 scheint auf mehrere Bedingungen anzuspielen: κατέσχε δὲ δόξα ὥς εἰς "Αἶδου καταβῆ ἔρωτι τῆς γυναικὸς Εὐρυδίκης, καὶ ὥς τὸν Πλούτωνα καὶ τὴν Κόρην ᾠδαῖς γοητεύσας δῶρον λάβοι τὴν γυναικα. ἀλλ' οὐ γὰρ ὄνασθαι τῆς χάριτος ἀναβιωσκομένης, λαθόμενον τῶν περὶ αὐτῆς ἐπιτολῶν. — Dass dies auch seine Begründung in einer Kultanschauung hatte, zeigen Herakles' Worte an Admet, *Eur. Alk.* 1144:

οὐπω θέμις σοι τῆςδε προσφωνημάτων
κλύειν, πρὶν ἂν θεοῖσι τοῖσι νεοτέροις
ἀφαγνίσηται καὶ τρίτον μόλη φάος.

³⁴⁾ Auf diese Frage weiter einzugehen, ersparen mir die Ausführungen Milchhöfers, *Philologus*, LIII, S. 386. Vgl. auch Wilamowitz, *Homer. Untersuchungen*, S. 224.

³⁵⁾ Von hier entnahmen es *Hygin. fab.* 164 = *Fulgentius Mythol.* 3, 10 und *Albericus* a. a. O. Von dem Schlangengisse spricht sogar schon *Apollodor* a. a. O.

³⁶⁾ Über Aristaios s. Studniczka, *Kyrene* und *Roschers Lexikon* s. v. Kyrene.

³⁷⁾ Abguss ziemlich flau, aber verbreitet. Friedrichs-Wolters, No. 1201. — Abgebildet bei Zoëga, *Bassirilievi*, II, Taf. 103, danach Baumeister, *Denkmäler*, III, S. 1796. — Mit einer neuen willkürlichen Ergänzung *Museo Torlonia*, Taf. 93, No. 377; wiederholt *Monumenti antichi pubblicati per cura della R. Accademia dei Lincei*, I, zu Seite 673 ff. Daselbst, S. 676, weist Helbig auch die Litteratur darüber nach; hinzuzufügen: *Beschreibung Roms*, III, 2 S. 534; Schreiber, *Archäol. Zeitung* 1879, S. 65 u. 287; Benndorf, *Römische Mittheilungen* 1886, S. 118. Die Abbildung auf S. 17 ist nach einer Photographie vom Gipsabgusse hergestellt.

³⁸⁾ A. a. O. S. 673 ff.; vgl. Michaelis, *Deutsche Litteraturzeitung* 1892, S. 1306, und Robert, *Nekyia des Polygnot*, S. 65. — Das Fragment ist No. 947 in dem „Verzeichnis der antiken Sculpturen“ (1885) und in der „Beschreibung der antiken Skulpturen“. An letzterem Orte und bei Helbig die Litteratur. Auf S. 21 abgebildet nach *Monumenti antichi* a. a. O.

³⁹⁾ Petersen, *Archäol. Zeitung* 1866, S. 258 f. u. 1877 S. 119 ff. — Böttichers Erklärung als Herakles, Theseus und Phorbas (*Abgüsse* No. 96) darf man ruhen lassen.

⁴⁰⁾ S. *Theseus und Minotauros. Winckelmannsprogramm* 1878, Anm. 1. — *Verzeichnis d. ant. Sk.*, und *Beschreibung* a. a. O.

⁴¹⁾ Das zweite Σ ist abgerieben; wenigstens sind in der Phototypie die Apices nicht mehr zu sehen. Dass solche aber beim ersten E niemals vorhanden gewesen sind, steht ausser allem Zweifel.

⁴²⁾ Es genügt, an den rosen genährten Theseus des Parrhasios zu erinnern, *Plut. de glor. Athen.*, 2; *Plin. nat. hist.*, 35, 129.

⁴³⁾ Einen recht kläglichen Versuch, die Inschrift zu retten, machte Herr Dr. phil. Friedrich Hauser (*Berliner Philologische Wochenschrift* 1894, S. 1362). Inhaltlose Redensarten suchte er mit niedrigen Verdächtigungen pikant zu machen.

Ein Kunstgelehrter sollte mindestens so geschmackvoll sein, einen solchen Ton den Historikern für ihre Katzbalgereien in den Wochenblättern zu überlassen. Helbig ist in der Regel mit seinen Gegnern recht gut fertig geworden, ob auch mit solch eifrigen Freunden?

⁴⁴⁾ A. a. O. S. 678.

⁴⁵⁾ Der Thatbestand erhellt für mich aus einer Skizze, die ich meinem Freunde V. v. Loga verdanke. In der Prüfung des Reliefs unterstützte ihn freundlichst Herr Dr. Franz Winter.

⁴⁶⁾ Unter andern vgl. man das schöne Grabrelief vom Ilissos (v. Sybel in *Lützows Zeitschr. f. bild. Kunst* 1893, S. 293).

⁴⁷⁾ Wenn es in der „*Beschreibung d. antik. Skulpturen*“ No. 947 heisst: „Etwa den Orpheusrelief in Stil und Ausführung verwandt“, so hat ersteres nur bei einer ungehörigen Überschätzung des Albanischen Exemplares einige, letzteres überhaupt keine Berechtigung.

⁴⁸⁾ *Röm. Mittheil.*, IV, S. 333, und bei Kalkmann, *Proport. d. Gesichts*, Taf. I, II. — Furtwängler, *Meisterwerke griech. Plastik* sieht in ihm mit Recht die Nachbildung eines myronischen Werkes.

⁴⁹⁾ Helbig's Frage (S. 683), ob in dieser Haartracht nicht ein Anklang an die *θησής* zu verspüren sei, muss entschieden verneint werden; das charakteristische Zeichen derselben — *ἐξελόατο τὰ τῆς κεφαλῆς τὰ πρόσθεν* (*Plut. Thes.* 5) — wird hier gerade vermisst. Ausserdem würde diese dem Mellepheben zukommende Haartracht immer noch kein ausreichender Grund sein, die Figur Theseus zu benennen.

⁵⁰⁾ Reisch a. a. O., S. 130 ff. — Helbig a. a. O. S. 676 f. und *Führer durch die öffentlichen Sammlungen klass. Altertümer*, II, No. 819. — Geffroy in den *Mélanges d'archéol. et d'histoire* 1890, S. 175 f. schliesst sich mit Vorbehalt an. — Wilamowitz' Ansicht (*Anal. Euripidea* S. 168) wird später beleuchtet werden. — Auch Benndorf, *Römische Mitteilungen* 1886, S. 118, meint, dass eine andere Situation desselben Abenteuers dargestellt sei — Bedenken gegen diese Deutung findet man bei Friedrichs-Wolters No. 1201 und bei Blümner, *Die archäol. Samml. im eidgen. Polytechn. zu Zürich* S. 171, No. 165, der sie als „sehr unsicher“ bezeichnet. Auch Brunn misstraute ihr; sonst hätte er schwerlich bei seiner Vergleichung von Orpheus- und Peliadenrelief dieses nächstverwandte mit Stillschweigen übergangen.

⁵¹⁾ *Archäolog. Zeitung* 1866, S. 258.

⁵²⁾ So auf der Vase des Hermonax *Monumenti dell' Istituto* VIII, Taf. 45, und *Wiener Vorlegeblätter* 1889, Taf. VIII, 10; vgl. Klein, *Meistersignaturen* S. 201, 5. Oidipus, der Ankömmling hält zwei Lanzen und das Schwert, während sich die ortsansässigen Thebaner auf ihre Stöcke stützen. — *Wiener Vorlegeblätter* 1890, Taf. VIII, 2, stellt Paris' Heimkehr zu seiner Familie dar; Paris ist mit der Lanze ausgerüstet, die anderen tragen Stöcke. — In dem Raube der Helena von Hieron (*Wiener Vorlegeblätter* Ser. A. Taf. III; vgl. Klein, a. a. O., S. 168, 14) stehen wieder die Lanzen der Fremden, Paris und Aineias (?) — vielleicht soll dieser auch in erlaubter Prolepsis der eben heimkehrende Menelaos sein — im Gegensatze zu den Stöcken der Einheimischen, Tyndareos und Ikarios. — Andererseits ist der Stock auch Abzeichen des Griechen im Gegensatze zum Barbaren. Hierfür giebt die Perservase einen charakteristischen Beleg. Der König und die zweite Figur von rechts tragen reiches orientalisches Kostüm und Scepter; die letzte ebenso gekleidete Figur hält weder Scepter noch Stock. Die drei Griechen, Demaratos, Hippias und Onomakritos (?)

tragen Stöcke. Die zweite Figur von links ist besonders interessant. Sie ist mit dem griechischen Himation bekleidet, das den Oberkörper frei lässt, trägt aber die orientalische Tiara; der Gegenstand in ihrer Hand ist ein merkwürdiges Mittelding zwischen Stock und Scepter, mischt also gleichfalls griechisches und orientalisches.

⁵³⁾ Jatta, No. 1094. — Abgebildet *Archäol. Zeit* 1844, Taf. XV., *Wiener Vorlegebl.* Ser. E. Taf. VI, 4.

⁵⁴⁾ Reisch sagt allerdings, a. a. O., S. 131. „Dass Theseus das mantelartige Kleidungsstück — — — um den Unterleib geschlungen hat, wird man gewiss nicht zum Angelpunkte der Erklärung machen dürfen.“ Die „Marschbereitschaft“ ist aber erstens ein Angelpunkt der Peirithoosdeutung und zweitens giebt Reisch das Fehlen dieses Motives hierdurch zu.

⁵⁵⁾ Vgl. *Archäol. Zeitung*, 1877, S. 119.

⁵⁶⁾ Robert, *Nekyia des Polygnot*, S. 30, meint, dass Panyasis nicht als Gegensatz, sondern als die vermeintliche Quelle zu Polygnot genannt sei. Pausanias' Wortlaut steht dem entgegen: κατωτέρω δὲ τοῦ Ὀδυσσεύος ἐπὶ θρόνων καθεζόμενοι Θησεὺς μὲν τὰ ξίφη τό τε Πειρίθου καὶ τὸ ἑαυτοῦ ἐν χερσὶν ἀμφοτέραις ἔχει, ὁ δὲ ἐς τὰ ξίφη βλέπων ἐστὶν ὁ Πειρίθους· εἰκάσαις ἂν ἄχθεσθαι τοῖς ξίφεσιν αὐτὸν ὡς ἀχρείοις καὶ ὄφελός σφισιν οὐ γεγενημένοις εἰς τὰ τολμήματα. Πανύσις δὲ ἐποίησεν ὡς Θησεὺς καὶ Πειρίθους ἐπὶ τῶν θρόνων παράσχοιντο σχῆμα οὐ κατὰ δεσμώτας, προσφύεσθαι (nach Wilamowitz) δὲ ἀπὸ τοῦ χρωτὸς ἀντὶ δεσμῶν σφίσι ἔφη τὴν πέτρην. Danach liegt auch gar keine Notwendigkeit vor, in den θρόνοι etwas anderes zu sehen als Felssitze. Verbrecher auf kunstvollen Stühlen, noch dazu ohne Fesselung, wären kaum als solche erkannt worden. Der Vasenmaler Xenotimos stellte im Innenbilde seiner Ledaschale Peirithoos auf einem Stuhle sitzend und ungefesselt dar; es ist aber auch höchst unwahrscheinlich, dass man sich diesen Peirithoos in der Hölle denken soll, s. *Branteghem-Collection*, No. 10; *Antike Denkmäler*, I, Taf. 59. — Das Festwachsen am Felsen war die populäre Version, die in Komödie und Satyrspiel zu drastischen Scherzen dankbaren Stoff bot. Vgl. *Suidas*, s. v. λίσποι διὰ τὸν Θησέα καταβάντα εἰς Ἀιδου καὶ πρός τινα πέτρην ὑπὸ Περσεφόνης ἐπικαθεσθέντα σὺν τῷ Πειρίθῳ Ἡρακλέους ἐπὶ τὸν Κέρβερον κατελθόντος παρὰ τῆς θεοῦ τε αὐτὸν ἐξαιτησαμένου καὶ τῆς πέτρας ἀποσπῶντος, ἐγκαταλειφθῆναι τὸ προσηγμένον αὐτῇ τῶν γλουτῶν μέρος. — *Schol. Aristoph. Equ.*, 1368: πλάττονται τὸν περὶ Θησέα μῦθον ὅτι ἐλκόμενος ὑπὸ τοῦ Ἡρακλέους κατέλιπεν ἐπὶ τὴν πέτρην τὴν πυγὴν. — *Servius ad Aen.*, VI, 617: fertur (sc. Theseus) ab Hercule esse liberatus. quo tempore eum ita abstraxit, ut illic corporis eius relinqueret partem.

⁵⁷⁾ *Archäologische Zeitung*, 1884, Taf. XVIII, XIX; *Wiener Vorlegeblätter*, Ser. E, Taf. III 2, VI 3.

⁵⁸⁾ *Wiener Vorlegebl.*, Ser. E, Taf. I.

⁵⁹⁾ Ebda. Taf. III 1.

⁶⁰⁾ *Analecta Euripidea*, S. 168 f. Petersen, *Archäol. Zeit.*, 1877, S. 120, hat gewichtige Gründe dagegen vorgebracht. Der einzige, welcher sich W. anschliesst, ist, so weit ich übersehen kann, Robert a. a. O., S. 65.

⁶¹⁾ *Plutarch. de Amicor. multitud.*, 7: καὶ τοῦτο μάλιστα πάσχουσιν οἱ φιλόσοφοι καὶ χαρίεντες, ὡς Θησεὺς τῷ Πειρίθῳ κολαζομένῳ καὶ δεδεμένῳ
“αἰδοῦς ἀχαλκεύτοις συνέζευκται πέδαις”.

Vgl. Nauck, *Trag. fragm.*, S. 543, No. 595; *Euripidis fragm. ed.* Nauck No. 598.

⁶²⁾ *Bild und Lied*, S. 210.

⁶³⁾ Fea, *Indicazione antiquaria per la Villa Albani*. 1785, S. 28, No. 231: „*Basso-relievo d' Apolline sedente fra due in piedi*“. — Ähnlich bei Morcelli-Fea-Visconti. 1869, S. 53, No. 308. — Natürlich soll das keine Deutung sein, sondern eine Nottaufe ähnlich der Zoëgas: „*Tre corinetti*“.

⁶⁴⁾ Zuletzt sind diese Denkmäler zusammengestellt bei Milani, *Il mito di Filottete*; Firenze 1879. — Einen Nachtrag veröffentlichte derselbe Gelehrte mit neuer Gruppierung des archäologischen Materiales in den *Annali dell' Istituto*, 1881, S. 249—289; s. dazu Tav. d'agg. T.

⁶⁵⁾ Veröffentlicht in Milanis Buche als Titelbild und im *Catalogue Castellani* 1884, S. 11.

⁶⁶⁾ Milani, *Mito di Filottete*, Taf. II, No. 27. Overbeck, *Galerie heroischer Bildwerke*, Taf. XXIV, 10. — Milani a. a. O. No. 31, 33. — Eine Münze von Lamia, bei Milani No. 28, vertritt denselben Typus. — Das Stuckrelief aus dem Pancratiergrabe s. *Mon. dell. Inst.* VI. VII, Taf. LIII B. — Der Onyx der Uffizien (bei Milani No. 32) stellt nicht Philoktet dar. Mit der Rechten will er nicht das Knie pressen um „*temperare l'impeto del dolore*“; sondern er spannt mit ihr die Sehne. Gewiss handelt es sich hier um Odysseus in Bettlergestalt; der Stein illustriert φ 410.

δεξιτέρῃ δ' ἄρα χεὶρὶ λαβὼν περιήσατο νευρῆς.

⁶⁷⁾ Milani, a. a. O., No. 15, 29, 37.

⁶⁸⁾ Heberdey und Sauer waren gerade zur Stelle; vielfache sachverständige Belehrung in künstlerischen und technischen Fragen verdanke ich meinem Freunde Reinhold Felderhoff.

⁶⁹⁾ Auf dem Bilde des Xenotimos (vgl. Anm. 56) ist Peirithoos bärtig; das ist aber der beste Beweis dafür, dass hier nicht an seine Gemeinschaft mit Theseus gedacht ist. Alle anderen sicheren Peirithoosdarstellungen behandeln beide Helden als Altersgenossen.

⁷⁰⁾ So wenig ich sonst Petersens Ansicht über den Verlauf des euripideischen Dramas (s. Petersen, *de Philocteta euripidea*; Erlangen 1862) billige, besonders hinsichtlich der Verwendung von *Himerios or.* XIV, so ist seine Auffassung von *frgm.* 797 (*Euripidis frgm. ed.* Nauck) bzw. 800 (*Tragic. frgm.*²) unumstösslich richtig; auch darin stimme ich ihm bei, dass man hiernach eher an Athena als an Herakles denken muss.

⁷¹⁾ Welcker, *Kleine Schriften*, IV, S. 190. Walther Neumann, *Die Entwicklung des Philoktetmythus*. Gymnasialprogramm. Koburg. 1893.

⁷²⁾ *Philologus* IV, S. 650.

⁷³⁾ Schneidewin meinte, dass selbst *Pyth.* I, 52 f.

*φαντὶ δὲ Λαμνόθεν ἔλκει τειρόμενον μετανάξοντας ἔλθεῖν
ἥρωας ἀντιθέους Πόλεως υἱὸν τοξόταν*

erlaube, an einen Helden zu denken, a. a. O., S. 651; selbst dem ihm sonst folgenden R. Wagner ist dies aber zu viel, vgl. *Apollodori Epitome ed.* R. Wagner, S. 216. — Richtig beurteilt die Frage F. Noack im *Philologus, Supplem.* VI, S. 474.

⁷⁴⁾ Dass ein Lied nicht mit dem Waffenstreite begonnen haben konnte, behauptet auf eine Reihe von Vorgängen gestützt, Bethe im *Hermes* XXVI, S. 557. Es genügt hiergegen schon auf *Aristoteles Poet.* 23 hinzuweisen; die Namen der Dramen, welche er aus dem Sagengebiete der „kleinen Ilias“ herleitet, geben ein Gerippe des Epos; kein Drama wird erwähnt, welches vor dem Tode des Achilleus spielte, und der chronologische Zusammenhang der genannten Tragödien spricht

gleichfalls hierfür. Die in *Schol. Ven. Bad T* 326 (Kinkel *frgm.* 4) erhaltenen Verse sind viel zu knapp, um als primäre epische Schilderung zu gelten; sie gehören ohne Zweifel in die Neoptolemosepisode. Auch die Verwundung des Odysseus durch Thoas gehört einer gelegentlichen Erzählung an (*Schol. vett. ad Lycophr.* 780 Kinkel *frgm.* 8). — Es ist auch nicht alles bei *Homer* passiert, was dort erwähnt wird; vgl. die von Bethe S. 599 nach Robert und Kirchhoff angeführten Fälle. Die „kleine Ilias“ behandelte die Ereignisse nach Achilleus' Tode. Sie bot reichen Stoff für dramatische Entwicklungen, weil nach dem Tode der berühmtesten Helden Achilleus, Hektor, Memnon und bald darauf auch Aias, an Stelle der steten Kämpfe andere Fragen in den Vordergrund traten, die Situationen von tieferem psychologischem Interesse in sich bargen.

⁷⁵⁾ Wagner a. a. O., S. 216; Neumann a. a. O. S. 6. — Wie es mit der Überlieferung dieser Stelle steht, darüber scheinen sich ihre Benutzer aber keine Rechenschaft abgelegt zu haben: Zu dem überlieferten (I, 22, 6): *ὁπόσαις δὲ μὴ καθέστηκεν ὁ χρόνος αἴτιος ἀφανέειν εἶναι, Διομήδης ἦν . . ὁ μὲν ἐν Λήμνῳ τὸ Φιλοκτήτου τόξον, ὁ δὲ τὴν Ἀθηναῖν ἀφαιρούμενος ἐξ Ἰλίου*, fügte G. Hermann *καὶ Ὀδυσσεὺς* (*Opuscula* V S. 226). Der Gegensatz des *ἦν* zu dem folgenden *Ὀρέστης ἐστὶν* hätte jedenfalls eine Abfindung verdient.

⁷⁶⁾ Noch einmal kommt *Dion* in derselben Rede hierauf zurück, p. 271: *φησὶ τε ὑπὸ τῆς Ἀθηναῖς ἡλλοιωσθαι ὥς τε ἐντυχόντα τῷ Φιλοκτῆτῃ μὴ γνωσθῆναι ὑπ' αὐτοῦ, μιμησάμενος κατὰ τοῦτο Ὅμηρον. καὶ γὰρ ἐκεῖνος καὶ τῷ Εὐμαίῳ καὶ τῇ Πηνελόπῃ πεποίηκεν ἐντυχάνοντα τὸν Ὀδυσσεῖα ἡλλοιωμένον ὑπὸ τῆς Ἀθηναῖς*, wenn es sich nicht von *καὶ γὰρ* an um eine spätere Glosse handelt, was mir inhaltlich wahrscheinlich vorkommt, und bei den Verhältnissen unseres Diontextes nicht verwunderlich wäre. Auch anderenfalls kann nicht angenommen werden, dass *Dion* hiermit eine Korrektur der ersten Stelle geben wollte; das *καὶ γὰρ* würde auch recht wohl den Sinn haben können, dass mit ihm ein zweiter „homerischer“ Fall von Odysseus' Verwandlung durch *Athena* eingeleitet wird. Vgl. auch meine Ausführungen in den *Studj italiani di Filologia classica*, I, S. 97 f.

⁷⁷⁾ *Τάξις Ὁμήρου* sagt die *Tabula Iliaca*, bei Jahn-Michaelis *Bilderchroniken*, Taf. I. — *Suidas* s. v. *Ὁμηρος*: . . . ἀναφέρονται δὲ εἰς αὐτὸν καὶ ἄλλα τινὰ ποιήματα Ἀμαζονία, Ἰλιάς μικρὰ, νόστοι, ἐπικυκλίδες κτῆ.

⁷⁸⁾ *Römische Mitteilungen*, VII, S. 110.

⁷⁹⁾ Ähnliche Verwendung des Schwertes bei der Friedenstracht bieten u. a. *Mon. dell' Inst.*, VI, Taff. XIX und XXI.

⁸⁰⁾ Brunn, *I rilievi delle urne etrusche*, Taf. 69, 1 und 70, 4 = *Milani* a. a. O., Taf. III, No. 43 und 45. Der Stein ist entnommen aus *Archäol. Zeitg.*, 1849, Taf. VI, 3.

⁸¹⁾ *Milani* a. a. O., Taf. II, No. 29, 35, 36, 38; vgl. S. 91, wo auch die Litteraturnachweise zu finden sind.

⁸²⁾ *Athenische Mitteilungen*, VII, Taf. I. Robert bezieht das Relief auf den Streit Poseidons und Athenas und die Herrschaft über Attika. Sauer (*Aus der Anomia*, S. 96) will dagegen den Schiedsspruch der Götter über Asia und Hellas hier dargestellt sehen. Vergleicht man dies Relief aber mit der Philoktetedarstellung, so muss man dem Delphine eine ähnliche Rolle zuweisen wie dort der Schlange; d. h. als redendes Attribut. Für Poseidon bei der Verurteilung Asias hätte er

nicht die mindeste Bedeutung; als Anspielung auf die Seesiege ihn aufzufassen, wäre kaum zulässig. In Roberts Deutung vertritt er aber trefflich das von dem Gotte geschaffene Wahrzeichen, im Anschlusse an andere Darstellungen dieses Mythos.

⁸³⁾ S. unter anderen den Kopf der Statue des *Braccio Nuovo*; vgl. Helbig, *Führer* No. 2.

⁸⁴⁾ Neuerdings hat Amelung einiges Material hierüber zusammengetragen, *Römische Mitteilungen*, IX, S. 75 ff.

⁸⁵⁾ Abgebildet von Helbig in den *Monumenti antichi pubbl. della R. Accad. dei Lincei*, I, S. 685, wo auch die anderen Abbildungen und litterarischen Erwähnungen verzeichnet sind. Auch Helbigs Abbildung ist sachlich nicht genau; von den zwei Stöcken, welche man in ihr sieht, existiert in dem Originale nach der vortrefflichen, auf S. 39 in Autotypie wiederholten Photographie Dontenvilles nur einer, der dicke knotige, der unter dem linken Fusse des Sitzenden wieder zum Vorscheine kommt. — Von der Güte der Arbeit gewährt Helbigs Abbildung vollends keine Vorstellung. Für Besorgung der Photographie sowie für genaue Auskunft über Einzelheiten bin ich Herrn Héron de Villefosse zu aufrichtigem Danke verbunden, ebenso meinem Freunde Chr. Blinkenberg.

⁸⁶⁾ *Archäol. Zeitung*, 1882, S. 80 und *Mélanges d'archéol. et d'histoire*, 1890, S. 178 ff.

⁸⁷⁾ Auch der Maler Pierre Jacques, der das Relief zeichnete, als es sich noch in Rom im Palazzo della Valle befand (s. *Mélanges* u. s. w., 1890, Taf. III), hat dem Sitzenden einen nach rechts gewandten Kopf gegeben.

⁸⁸⁾ *Archäol. Zeitung*, 1877, Taf. 12, 2; ältere Abbildung in den *Engravings and Etchings*, Taf. 129. Vgl. *Arch. Zeit.*, 1878, S. 122 (Petersen) und Michaelis, *Ancient Marbles in Great-Britain*, S. 402, No. 310.

⁸⁹⁾ *Archäologische Zeitung*, 1860, Taf. 139/140.

⁹⁰⁾ Millingen, *Unedited Monuments*, I, Taf. 18. Müller-Wieseler, I, Taf. 46, 212; Panofka, *Bilder antiken Lebens*, Taf. V, 6

⁹¹⁾ Sacken-Kenner, S. 200, IV, No. 107; abgebildet im fünften Bande von Tischbein; vgl. *Jahrbuch des Archäol. Inst.*, I, S. 309, No. 13 (Heydemann).

⁹²⁾ Passeri, II, Taf. 182.

⁹³⁾ Mangelhaft abgebildet bei Lützow, *Münchener Antiken*, Taf. III.

⁹⁴⁾ *Jahrbuch des Arch. Inst.* II, Taf. I; vgl. S. 15.

⁹⁵⁾ Dass selbst Pheidias und seine Schule diese Stellung der Malerei anerkannten und willig ihrer Leitung folgten, ist am trefflichsten ausgesprochen von Robert, *Nekyia des Polygnot* S. 55.

⁹⁶⁾ Benndorf-Schöne, *Bildwerke des Lateran* S. 61, No. 92; Helbig, *Führer* S. 491, No. 629. Beste Abbildung bei Brunn-Bruckmann, No. 341. Die Litteratur s. bei Helbig, a. a. O. Hinzuzufügen ist Conze in den *Aufsätzen Ernst Curtius gewidmet* S. 99 ff. mit Taf. II und *Beschreibung der antiken Skulpturen des Berliner Museums* No. 925.

⁹⁷⁾ *Römische Mittheil.* VIII, S. 201 ff.

⁹⁸⁾ (Maskell) *Ivories in the South Kensington Museum*, S. 216, 65 (mir nicht zugänglich); vgl. *Bull. dell' Inst.* 1860, S. 6.

⁹⁹⁾ Abbildungen und Litteratur bei Helbig, *Führer*, II, No. 778.

¹⁰⁰⁾ Am zugänglichsten bei Engelmann. *Bilderatlas zur Odyssee*, Taf. IX, 49.

¹⁰¹⁾ *Compte Rendu* 1864, Taf. IV; *Wiener Vorlege-Blätter* Ser. B. Taf. X.

¹⁰²⁾ Kékulé, *Das akadem. Kunstmus. in Bonn*, S. 41, zählt zu dieser Klasse auch das eleusinische Triptolemosrelief und ein zweites in Athen befindliches, *Archäol. Zeitung* 1869, Taf. 24, I und *Gazette archéologique* I, Taf. X abgebildetes, vgl. Friedrichs-Wolters No. 1188. Im ersteren Falle beschränkt sich aber die Ähnlichkeit auf die Dreizahl der Figuren; Masse, Reliefbehandlung, Stimmung sind völlig verschieden. Das zweite Relief muss vervollständigt selbst in der Komposition von den „Dreifigurenreliefs“ völlig abgewichen sein. Zu den vier Bruchstücken, aus welchen es zusammengesetzt ist, kann das fünfte, nach Kékulés eigener Angabe nicht anschliessende unmöglich gehört haben, da der Jüngling zur Linken gesessen hat. Das geht nicht nur aus dem Luftraume zwischen seinem Haar-konture und dem oberen Plattenrande hervor, der beträchtlich grösser ist als bei den weiblichen Figuren, sondern auch aus der Körperlinie, die am allerwenigsten mit einem rechten Spielbeine zu vereinigen ist. Einen wesentlich anderen Charakter erhielt das Relief auch dadurch, dass die Nike nur ungefähr $\frac{2}{3}$ mal so gross ist als die anderen Figuren; sie kann somit nicht auf der Bodenlinie aufgestanden haben. Ob die anderen Figuren Herakles und Hebe zu benennen seien, bleibe dahingestellt, da ich trotz grosser Bedenken etwas besseres nicht vorzuschlagen vermag. — Stilistisch ist das Relief aber nach Zeit und Ort von Pheidias zu trennen, dem es Kékulé und Wolters nahe rücken. Der Proportionen wegen, welche dem Friesen von Phigalia verwandt sind, möchte ich eher an peloponnesischen Ursprung glauben; in mancher Einzelheit, besonders in der Bildung der Augen, bieten auch die skopasischen Köpfe Vergleichspunkte.

¹⁰³⁾ *Griechische Weihgeschenke*, S. 130 ff.

¹⁰⁴⁾ *Deutsche Literaturzeitung* 1890, S. 349; *Zeitschrift f. d. Gymnasialwesen* 1891, S. 48; *Monumenti Antichi* I, S. 677.

¹⁰⁵⁾ Ein ausführlicheres Eingehen auf die Stilfrage muss ich für eine andere Gelegenheit aufsparen. Hier nur einige kurze Bemerkungen. Man hat die Schwierigkeit dieser Frage bisher unterschätzt, wenn man Orpheus-, Philoktet- und Peliadenrelief in gleicher Weise zur Gefolgschaft des Parthenonfrieses rechnete. Die vergleichbaren Köpfe (Eurydike, Hermes und Herakles) machen aber einen merklich strengeren Eindruck als die Götterköpfe des Ostfrieses. Trotz der bestimmteren Situation sind sie gebundener, lebloser. Noch archaischer erweisen sich Orpheus- und Philoktetrelief in der Komposition. Wie harmonisch auch das Ganze zusammenstimmt, so ist die Komposition der Einzelfigur, vielleicht mit Ausnahme des Orpheus, weniger geschlossen als im Parthenonfriesen. Der Künstler, welcher sich mit ganzer Seele dem Inhalte seines Werkes hingab, war noch nicht fähig, innerhalb des Ganzen auch dem Einzelnen völlig gerecht zu werden. Überlegen scheint das Orpheusrelief aber, dem Friesen gegenüber, in der Gewandbehandlung; nur darf man hier am allerwenigsten die tektonisch unbedeutende Stellung des Frieses ausser Acht lassen, während die Dreifigurenreliefs mit einem günstigeren Platz zu rechnen hatten.

Das Peliadenrelief zeigt im Gegensatze zu den anderen eine weit grössere Vertiefung der Einzelheit. Die Köpfe sind bei ihrem Zustande schwer zu beurteilen. Das wenige aber, was sie bieten, die Linien vom Ohre zur Schulter, vom Nacken zum Hinterkopfe zeigen, wie sehr dieser Künstler schon die Reize zarter Mädchenhaftigkeit wiederzugeben vermochte. Diese Kunst neigt schon erheblich zum „schönen Stile“, zum vierten Jahrhundert hinüber. In der Stellung der Mittelfigur vollends

ist diese Anmut sogar schon mit ein wenig Sinnlichkeit — selbst der Ausdruck Süßlichkeit wäre nicht unzutreffend — versetzt, wie man es in solch ernster Situation bei der phidiasischen Kunst nicht finden würde. Wohl sind die Gewandfalten an der stehenden Peliade streng; es ist aber etwas gesucht Monumentales darin. Die ganze Art hat nicht mehr das Naive des Orpheusreliefs, sie macht den Eindruck des bewusst Komponierten, besonders die unterhalb der Brust nach vier Richtungen auseinander gehenden Faltenzüge. Auch die Haartracht entspricht mehr der Mode des vierten Jahrhunderts, am ähnlichsten an der Münchener Kora (Brunn, *Glyptothek*, No. 89, vgl. Arndt in der *Festschrift für Overbeck*, S. 96 ff.). In gleicher Weise ist an Medea das fremdartige und unheimliche aufs möglichste gesteigert, während Orpheus nur durch leichtere Anzeichen als Thraker charakterisiert ist. Über das Jahr 400 möchte ich freilich auch nicht mit dem Peliadenrelief hinuntergehen; von den beiden anderen ist es aber hierdurch schon genugsam getrennt.

Um Künstlernamen war man schon mehrfach für das Orpheusrelief besorgt. Die beiden bekannteren Pheidasschüler waren dazu willkommen. Furtwängler, *Meisterwerke*, S. 120, weist es mit aller Bestimmtheit Alkamenes zu; unter seinen vielen Luftschlössern eines der windigsten. Von vornherein war seine Mühe verloren, da er sich auf das überarbeitete, verflachte albanische Exemplar stützte. Ausserdem kann ich ihm weder bezüglich des Stiles noch der Ergänzung der Kasseler Statue, aus welcher er den Hephaistos desselben Künstlers gewonnen hat, beistimmen. Betrachtung des Originals und der Photographie ergeben ein ganz anderes Bild als die Claracsche Zeichnung. Auf jene sollte Furtwängler einmal den vatikanischen Kopf aufsetzen! sie würden sich gar seltsam ausnehmen. Der Torso ist entschieden jugendlich. Ein Meisterwerk ist er auch nicht. Ich kann mir kaum eine unglücklichere Gewandbehandlung denken als diese in fast regelmässigen Abständen reliefartig aus der Gewandmasse hervortretenden Faltenzüge. Im Relief herrscht wahrste Empfindung. Darum merkt man auch vom Körper unter dem Gewande nicht mehr, als in Wirklichkeit ein feiner Stoff erlauben würde; hier ist nach Modell gearbeitet worden. Bei der Kasseler Statue ist diese Empfindung — *sit venia verbo* — geheuchelt; wenigstens in den für Furtwängler massgebenden unteren Teilen ist der Körper unter dem Gewande der Ausgangspunkt gewesen; auf diesen ist das Gewand in voller Absicht möglichst glatt gelegt worden, und, nur der Not gehorchend, wurde es durch ein paar schematische Falten belebt. Mit der Kasseler Statue fällt aber auch Alkamenes.

Dem anderen Pheidias-Schüler, Agorakritos, schreibt Pallat (*Jahrbuch des arch. Inst.* IX, S. 20) das Orpheus-, und etwas weniger direkt, auch das Peliadenrelief zu. Er geht wenigstens von einem sicheren Werke des Agorakritos, der Nemesisbasis in Rhamnus aus. Den Stilunterschied zwischen jenen erkennt er nicht, sagt aber selbst, dass die Formen im Orpheusrelief strenger seien. Der Dioskurenkopf (Taf. I, 2) aber steht dem Hermeskopfe des Neapler Exemplares zu fern, als dass mir seine Zuweisung an denselben Künstler trotz mancher Ähnlichkeit in der Gewandung (z. B. Taf. I, 3a und der rechte Fuss der Eurydike) glaublich schiene.

¹⁰⁶) *Schol. Ar. Plut.* 385. κατὰ δέ τινας τραγικός ἦν, ὅς τὴν τῶν Ἡρακλειδῶν τύχην χαρακτῆρι ὑφηγήσατο. . . . ἐν μέντοι ταῖς διδασκαλίαις πρὸ τούτων τῶν χρόνων οὐδεὶς φέρεται τραγικός. — C. Th. Michaëlis (*Archäol. Zeitung* 1875, S. 34) meint freilich, dass auch Erklärungen anderer Art möglich seien; ich meinesteils gestehe, solche nicht finden zu können.

¹⁰⁷⁾ Meyer-Schömann-Lipsius, *Der attische Prozess*, S. 933 f.

¹⁰⁸⁾ Die römischen Kopien dienten jedenfalls als Wandschmuck. Dass man alte griechische Reliefe in dieser Weise verwandte, lehrt auch die Nachahmung solchen Schmuckes durch Freskomalerei im Farnesinahause s. Lessing und Mau, *Wand- und Deckenschmuck eines römischen Hauses in der Zeit des Augustus*. Die Tafeln auch *Monumenti dell' Instituto. Supplemento*.

¹⁰⁹⁾ *Die Brunnenreliefs aus Palazzo Grimani*, S. 5.

¹¹⁰⁾ *Paus.* III, 17, 2 f. Die Worte ἐπεόρασαι ἐπὶ τῷ χαλκῷ κτλ. auf eine Gewandverzierung zu beziehen, geht keineswegs an. Das Münzbild, welches des öfteren auf die spartanische Chalkioikos bezogen wurde (s. Koner, in der *Numismatischen Zeitschrift* 1895, S. 2 ff. und vorher schon Otto Jahn, *de antiquiss. Minervae simulacris* Taf. III, 5), stellt kein Bronzefbild dar, sondern eine mit wirklichen Gewändern bekleidete Holzpuppe.

¹¹¹⁾ *Paus.* VIII, 37, 1 ff.

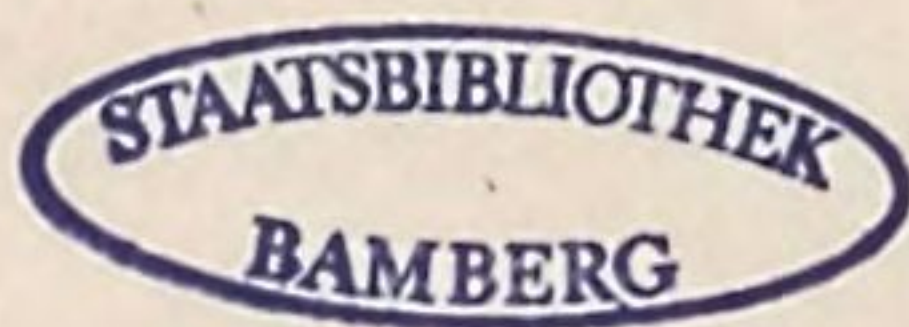
¹¹²⁾ *Paus.* V, 15, 5 vermutet, dass Zeus gemeint sei und drückt dies recht zuversichtlich aus, aber so, dass man ihn als Vater dieser wahrscheinlich glücklichen Konjektur erkennt: δῆλα οὖν ἐστὶν ἐπίκλησιν εἶναι Διός.

¹¹³⁾ *Paus.* X, 24, 4.

¹¹⁴⁾ Hier treffen Furtwänglers Bemerkungen (*Archäologische Studien* Heinrich Brunn dargebracht von Furtwängler, Körte und Milchhöfer, S. 87) das Richtige.

¹¹⁵⁾ Vgl. Prellers treffliche Bemerkungen hierüber (*Demeter und Persephone*, S. 144 ff.)

¹¹⁶⁾ Schon Brunn hat diese Vermutung geäußert (*Sitzungsberichte der bayer. Akademie* 1881, II, S. 103), indem er sich auf die analoge Verwendung der Malerei stützt. Reischs Bemerkungen (a. a. O., S. 138) hiergegen sind nicht stichhaltig.



Bloch, Leo

Griechischer Wandschmuck archäologische Untersuchungen zu attischen
Reliefen

München 1895

Bamberg, Staatsbibliothek -- JJ.3348

urn:nbn:de:bvb:12-bsb11838473-0